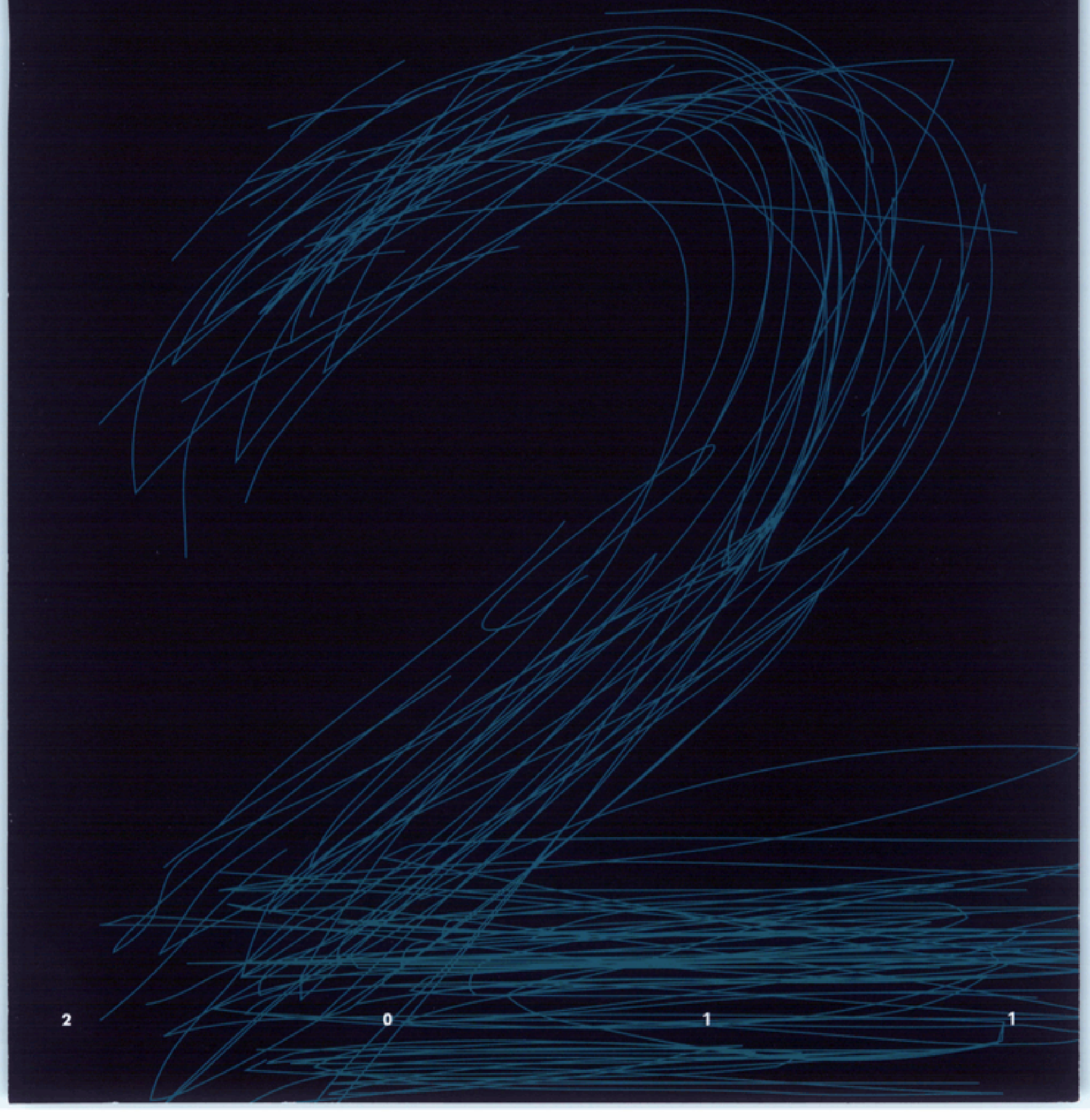
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 1

ЛУЧШИЕ МАТЕРИАЛЫ 2010 ГОДА

В 2010 году в «ИК» было опубликовано более трехсот материалов. В результате тайного голосования сотрудников редакции, авторские работы которых для объективности не были представлены в списке номинантов, лучшими публикациями минувшего года признаны:

10

Зара Абдуллаева
Тяжесть и нежность
Рецензия на фильм Алексея Федорченко «Овсянки»

12

Ольга Андреева
Войцек, романтик
Рецензия на спектакль Дмитрия Чернякова «Воццек»

10

Ольга Артемьева
Девушка и смерть
История хоррора как вечная реинкарнация напуганной блондинки

1

Анатолий Васильев:
«Если любишь — видишь»
Беседу ведет Зара Абдуллаева

2

Олег Зинцов
Пролегомены к теории революции
Рецензия на сериал Мэтта Майелларо «Пол-литровая мышь»

4

Олег Ковалов
Сатурн, пожирающий детей
Обзор советских фильмов о войне

2

Лидия Кузьмина
Хью Лори, доктор и джентльмен
Портрет британского актера Хью Лори

10

Борис Локшин
Возвращение в театр
Эссе о киножизни в Нью-Йорке

8

Наталия Мещанинова — Всеволод Каптур — Геннадий Медер
Приближение к реальности
Дискуссия на тему сериала Валерии Гай Германики «Школа».
Беседу ведет Ольга Шакина

3—4

Кира Муратова:
«Я подыгрываю...»
Последняя глава неизданной книги «Кира Муратова отвечает зрителям» (публикация Л.Герсовой)

10

Юрий Пивоваров:
«Историю придумывают историки»
Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи

1

Ярослава Пулинович
Победила я
Сценарий

10

Ксения Рождественская
Лемминг
Рецензия на фильм Ежи Сколимовского «Необходимое убийство»

12

Вероника Чугункина
Танцы с камерой
Портрет кинооператора Кристофера Дойла

Этот обычный — не тематический — номер организован вокруг проблемных зон, которые аккумулируют сюжеты, традиционно интересующие нас и наших читателей. Среди них — чемпионы мирового киногода по версии Американской киноакадемии: в рубрике «Репертуар» вы прочтете рецензии на фильмы — лауреаты премии «Оскар»-2011, а в «Опыте» — интервью с братьями Коэн («Железная хватка»), Томом Хупером и Колином Фертом («Король говорит!»). В рубрике «Имена» мы продолжаем начатый недавно — к восьмидесятилетию Жан-Люка Годара — разговор о разных этапах и разных аспектах творчества классика.

Постоянная забота журнала — сегодняшнее состояние российского телевидения: о нем идет речь в дискуссии, опубликованной в рубрике «Здесь и теперь». Среди участников — как люди, занимающиеся телевидением, так и известные деятели отечественной культуры.

В этом номере мы продолжаем знакомить читателей с победителями драматургического конкурса «Личное дело» — печатаем сценарии Пулата Ахматова и Андрея Щербинина.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №2/2011

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Почему я не смотрю телевизор?
«Круглый стол»
Беседу ведет Даниил Дондурей

РЕПЕРТУАР

25
ВИКА СМИРНОВА
Слова, слова, слова…
«Король говорит!», режиссер Том Хупер

29
ИННА КУШНАРЕВА
Кровавая баня
«Черный лебедь», режиссер Даррен Аронофски

32
НИНА ЦЫРКУН
I'm CEO, bitch!
«Социальная сеть», режиссер Дэвид Финчер

35
ЕЛЕНА ПАИСОВА
На дне
«127 часов», режиссер Дэнни Бойл

КОММЕНТАРИИ

39
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Революция женщин

42
ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ:
«Болото и нефть — наши главные метафоры»

ИМЕНА

47
ИННА КУШНАРЕВА
Последний модернист

56
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Социализм

Р А З Б О Р Ы

63
ЕВГЕНИЙ СЛИВКИН
Побег в космос

72
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Воспоминание и рассказ
Роттердам-2011

О П Ы Т

79
ТОМ ХУПЕР — КОЛИН ФЕРТ:
«Стать королем — воплощенный кошмар»
Беседу ведет Майкл Лидер

86
ДЖОЭЛ КОЭН, ЭТАН КОЭН:
«С Джоном Фордом у нас нет ничего общего»
Беседу ведет Коул Хэддон

Ч Т Е Н И Е

91
ПУЛАТ АХМАТОВ
Джуги
Сценарий

123
АНДРЕЙ ЩЕРБИНИН
Гуппи
Сценарий

П У Б Л И К А Ц И И

151
ЛЕОНИД ВОДОЛАЗОВ
Король Лир из Ясной Поляны
Кинороман. Фильм первый

S U M M A R Y

174

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Почему я не смотрю телевизор?

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Круглый стол журнала «Искусство кино» был проведен по инициативе и при участии компании «СТС Медиа». Его цель — попытаться понять причины падения интереса к просмотру телепрограмм в наиболее активных и образованных зрительских аудиториях, предложить некоторые пути выхода из этой ситуации. В дискуссии приняли участие: председатель совета директоров компании «СТС Медиа» Петр Авен, генеральный директор «СТС Медиа» Антон Кудряшов, редакционный директор журнала «Афиша» Юрий Сапрыкин, театральный и кинорежиссер Кирилл Серебренников, телеведущая Ксения Собчак, продюсер спецпроектов «СТС Медиа» Дмитрий Троицкий, основатель сайта Look at me Василий Эсманов. Беседу ведет Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. Телевидение — видимо, единственный вид деятельности в нашей жизни, который преуменьшает собственное значение. Не кичится своим величием, держит в тайне от страны тот факт, что, скажем, в прошлом году по затратам времени населения всех возрастов и групп оно вышло на абсолютно первое место среди пятисот занятий в сфере бодрствования. Контакт граждан с эфиром обогнал всю нашу занятость в народном хозяйстве, непосредственное общение родителей с детьми, пребывание последних в школе. Ничто в этом плане не может конкурировать с просмотром «телека». Но никто публично и не будет упоминать про эти обстоятельства. Только про то, что «ящик» — это сфера информации, развлечения, коммуникации, просвещения, наконец.

На самом деле, ТВ — главный инструмент производства национальной культуры, создания образцов поведения. Институт объединения живущих на одной территории людей в нечто целое. Это невидимые секретные службы по управлению страной, экономикой, человеческим капиталом, обеспечению национальной безопасности. Это «картины мира» для миллионов граждан. По своему воздействию на них телевизор вполне сопоставим с семьей и школой, влиятельнее церкви и многих других институций. Я думаю, есть только одна область, еще более табуированная, чем телевидение, — это, конечно, национальная ментальность, которую мы вообще вне академических кругов практически не обсуждаем.

Трудно себе представить, например, развитие экономики без тысяч аналитиков, сидящих в банках, на кафедрах в вузах, в научных учреждениях, в газетах, где угодно. То же самое — с международными отношениями или безопасностью. А вот не менее значимое национальное телевидение вообще лишено серьезных исследований. Просто нет аналитиков, их место заняли телекритики. Отсутствуют даже разборы экономики медиа. К примеру, почему главный критерий качества здесь — рейтинги? Каковы самые разнообразные последствия этого экономического механизма? Каким образом нынешние три с половиной миллиарда долларов рекламных поступлений столь жестко определяют философию «фабрик мысли» в современной России?

Спасибо «СТС» за инициативу обсуждения этой сверхактуальной темы

Дмитрий Троицкий. На телевидении очень любят цифры. Вообще, наверное, это единственный бизнес, который каждое утро получает сведения о результатах своей деятельности. Мы приготовили небольшую статистику того, что происходило с телевидением в России в последние шесть лет. Его не стали смотреть меньше, даже чуть-чуть больше, особенно те, кто старше тридцати пяти лет. Сегодня средний взрослый тратит 4,7 часа в день на просмотр телевизора. А вот молодежь даже не 3, а всего 2,6 часа.

«Прожекторперисхилтон» (Первый канал)

Василий Эсманов. Это цифры, вполне сравнимые с Америкой. Там примерно такое же количество времени отводится на ТВ.

Юрий Сапрыкин. Там просто молодежь сидит в Интернете.

Д.Троицкий. Есть мнение, что в стране начинается так называемый мультикаскинг, когда включенный телевизор и Интернет делают все одновременно. В среднем наш зритель постарел за шесть лет, сегодня ему сорок пять-сорок шесть. Самый молодой — у канала «2х2» — ему двадцать шесть лет, а самый старый сморит «Россию. Культуру» — ему пятьдесят четыре года.

Совокупная доля крупных каналов — «Первого» и «России» — уменьшилась, потому что дециметровые сети и кабельные каналы постепенно отвоевывают у них аудиторию. Доля кабельных — «Моя кухня», «Индия ТВ», «Akado», «Интер+» и других — выросла с 1,5 до почти 8 процентов совокупной аудитории. Так же, как и у MTV, МУЗ-ТВ, ТВ3, ДТВ. Маленькие каналы отжали публику у больших, как это происходит и в Америке. Люди выбирают то, что им интересно. Средние сетевые — СТС, ТНТ, РЕН, — в общем, сохраняют свои показатели. И сильно прибавил НТВ — с 10 процентов аудитории шесть лет назад до 15 — теперь.

Если вы не смотрите телевизор, то потому, что не являетесь женщиной сорока шести лет со средним образованием. Она своего рода маньячка, потому что тратит подчас 80 процентов свободного времени именно на просмотр телевизора. Остальной свой личностный ресурс — на приготовление еды и заботу о доме. Не ездит за границу и в другие города страны, практически не ходит в рестораны и вообще реже других выходит из дома. Смотреть телевизор — основное ее занятие в жизни. Ничем другим больше не интересуется.

Д.Дондурей. С одной стороны, эти процессы устойчивы — ситуация в этом году примерно такая же, как и два года назад. Но есть некие общие тренды,

связанные, например, с тем, что уменьшается доля аудитории крупнейших каналов. В Великобритании самые большие из них имеют не более 7—8 процентов, у нас — 18,5. И процесс этот будет продолжаться. А деньги, которые уже аккумулируют в России кабельные каналы, — больше миллиарда долларов. Конечно, у нас это происходит не в такой форме, как в других странах, но это общие процессы, связанные с изменением интересов молодежи и с еще большим одомашниванием жизни людей старших возрастов. Да, средние показатели — больше 4-х часов в сутки, но есть люди, которые смотрят телевизор (и это миллионы человек) 8—9 часов в день. У нас 91 процент населения страны старше четырех лет — представьте себе, 120 миллионов — включает ящик не менее пяти дней в неделю. По времени это в тридцать раз больше, чем национальные затраты на Интернет. Так что зрительская аудитория России распадается на одну большую страну — своего рода квазисоветский Бангладеш, и какие-то маленькие сегменты других досуговых групп — несколько условных Эстоний, которые к тому же постоянно трансформируются.

Я хотел бы также в связи с темой дискуссии привести высказывание одного из крупнейших теоретиков российского телевидения Константина Львовича Эрнста по поводу его понимания природы электронных медиа: «...на самом деле, это такая специфическая сфера обслуживания населения, вроде службы быта или общепита»[1]. Он много лет дает эту формулировку. Она, видимо, является своего рода универсальной концептуальной «шляпой», накрывающей ту проблемную область, которую мы собираемся обсуждать.

Как воспринимать и оценивать цели, интересы телепроизводителей, результаты их деятельности?.. Ночью в том же эфире «Первого» мы видим совсем другие сериалы — «Подпольную империю» и «Безумцев» — для других людей, другой страны. Кажется ли вам, что что-то происходит в последние годдва с нашим телевидением? Может быть, оно исчерпало прежние модели своего развития? Куда в этом случае движется, как мутирует? Просматривается ли некоторая исчерпанность тех принципов, которые действовали с 1994 по 2000 год, и сейчас накапливается отставание от вызовов времени?

Действительно, многие молодые люди бьют себя в грудь и говорят: «Я уже не смотрю телевизор, мне скучно, противно, это не для меня, а для моей бабушки». Придумывается масса разного рода объяснений этой ситуации. Может быть, за этим стоит вызревание какой-то другой реальности?

Ксения Собчак. Мне кажется, странность возникшего положения вещей заключается в том, что мы — люди, которые здесь собрались обсуждать современное телевидение, — в основном, его не смотрим. Главное, что произошло еще в 1990-е, — это то, что оно полностью утратило статус элитарного продукта. В эпоху первых съездов и всей той перестроечной активности элита буквально жила телевизором, и каждый день на кухнях все обсуждала, а сейчас, спустя два десятилетия, телевидение в целом стало, к сожалению, немодным. Молодой аудитории кажется, что там нет актуальности, реальной политики, драйва. Поэтому образ женщины сорока шести лет действительно довлеет над всеми крупными продюсерами. Кстати, Константин Львович именно поэтому и предлагает вертикальное программирование, ставит западные сериалы по ночам, пытается делать модные юмористические проекты, чтобы привлечь, соблазнить именно эту — молодую аудиторию. Здесь сегодня есть самая большая проблема, потому что как раз ее — по факту, по ощущению жизни мы теряем.

Д.Дондурей. Вам кажется, это произошло из-за гонки за массовостью или есть какие-то другие содержательные мотивы?

К.Собчак. Первая причина, конечно, массовость, что, впрочем, неизбежно — так происходит по всему миру. Во-вторых, отсутствие реальных новостей, свободы слова. И ощущение того, что все, что тебе необходимо, можно найти в Интернете. Я обнаружила, на мой взгляд, любопытную вещь: бум ток-шоу волной

[1] Эрнст К. «Афиша», 2010, № 228, декабрь.

настигает нас (и это нормально для российского телевидения) каждые два-три года. Бум реалити-шоу возникает тоже спустя два-три года после появления на Западе. Там три года назад началось очередное увлечение саркастическими программами о политике — такими, как французская «Гаспар Люмьер» или «Легиен» на итальянском, берлускониевском канале. Нечто вроде «Прожекторперисхилтон», но не с шутками в студии, а с реальными выходами на улицу, с привлечением каких-то депутатских историй, с разоблачением политиков. Такие саркастические, в чем-то в стиле Саши Коуэна. У нас, по определенным причинам, которые мы здесь не будем обсуждать, эта волна не может появиться. Поэтому находятся собственные формы так называемого «нового юмора».

Для меня, как для человека, который работает на ТВ, главная проблема российского телевидения — отсутствие профессиональных сценаристов. К сожалению, это касается и нашего кино, и ток-шоу, развлекательных программ. В сущности, всего контента. В этом смысле большой успех СТС заключается в том, что юмор такой же, как на «Первом канале», здесь есть. Все крупные проекты «Первого» — «Большая разница», «Прожекторперисхилтон», «Yesterday LIVE» — я это просто знаю, — пишутся одной командой людей. На СТС, насколько я знаю, главные, успешные программы тоже делает блестящая группа сценаристов. Но это одни и те же люди, работающие одновременно на разных проектах. Если мы говорим о том, как привлекать молодежь, нужен поиск таких талантов, жесткая работа над подобными сценариями и умение управлять процессом. Хорошие режиссеры есть, профессионалы, которые делают звук, свет, ведут это все, — тоже есть, нет команд сценаристов, способных выстраивать истории в самых разных жанрах и форматах.

И второе направление, которое, мне кажется, будет переживать бум в России, — это documentary, так называемый infotainment — информация, представленная в развлекательной форме.

Нет указания душить сценаристов

Д.Дондурей. А куда делись сценаристы — у вас есть какое-то объяснение? Никаких злокозненных указаний их душить, травить в отеле «Ритц» нет. Почему они не возникают? В России имеется масса странных людей, готовых свою креативнось и психологическую тревожность превратить в авторские амбиции.

К.Собчак. Этот вопрос меня тоже очень волнует. Посмотрите, мы уже научились снимать, практически, как в Голливуде; у нас есть прекрасные актеры, огромные бюджеты. Но в итоге полное отсутствие яркого, логичного, хорошего сценария. Все, конечно же, идет от человека. Откуда феномен Ивана Урганта? Он выходит и, как очень талантливый человек, тащит за собой всю махину интереса к зрелищу и телесобытию. Таких персонажей очень мало, они сразу же становятся востребованными. Но система авторско-исполнительской импровизации, к сожалению, порочна, потому что главными должны все-таки быть сценаристы, авторы, которые изначально придумывают механизм производства и его наполнение оригинальным содержанием. И какой бы человек ни попадал в жернова этой машины, она должна работать. Так это, во всяком случае, происходит в телевизионном мире Запада.

Василий Эсманов. В России, в связи с нашим языком, существует огромная проблема нарратива как такового — рассказывания чего бы то ни было в любой сфере. Везде неумение связывать мысли в какие-то разумные предложения. Если взять американский Интернет (я буду из Интернета приводить примеры, но, мне кажется, это абсолютно применимо к телевидению или любой другой сфере), так вот там топ-100 блогов будут тематически хорошо написаны и легко поданы, внятно структурированы. Поскольку я занимаюсь сайтом, где люди имеют возможность писать, могу точно сказать: на русском языке масса людей писать не способна. Те, кто пытается изложить свои мысли на иностранном языке, делают это в разы лучше, несмотря на ошибки.

Д.Дондурей. Это вы про русский Интернет говорите?

В.Эсманов. Да. Теперь у нас нет единого языка, он остался где-то в Советском Союзе. У всех в химической памяти есть образ Андрея Макаревича, группы «Руки вверх», слушали мы ее или нет, мы ее все равно ценностно, психологически слышали. Люди, которые обладают подобным пластом сознания, к сожалению, уже не могут внятным образом рассказывать истории. Феномен Урганта состоит именно в том, что он умеет это делать. У нас — кризис анек-

«6 кадров» (СТС)

дота, а это показательный симптом того, что потерялась важная языковая, а на самом деле мыслительная способность.

Мне кажется, нужно разделять телевизор как канал доставки и как продукт. Продукты люди смотрят в большом количестве, молодежь в основном зарубежные, причем в ужасающем переводе. Для них адекватный язык разговора — это микст ломаного русского с таким же английским. Таким людям даже физически тяжело смотреть наше ТВ, потому что они часто просто не понимают, что им говорят.

Д.Дондурей. Они там не узнают себя?

В.Эсманов. Не понимают язык. Я какое-то время работал на «НТВ», знаю устройство речи там. Информация стала бесплатной, льется на нас из всех мест, люди еще больше начали ценить доступную форму ее изложения. Конечно, текст как таковой представляет огромную ценность, но без массовых языковых реформ ничего с этим не поделаешь. В английском языке ежегодно регистрируются двести тысяч слов и выражений, в их словарь попадает, конечно, меньше. В России в прошлом году зарегистрировали всего две тысячи новых слов. Безусловно, российской, сидящей дома сорокашестилетней женщине — все равно. А другие пытаются найти то, что их интересует, в Интернете. Для них это гораздо более близкая и удобная форма того, что на экране им косноязычно рассказывают. Если обратить в письменный текст то, что говорит Ургант, получится история, адекватная его сообщению, а большинство других — читать будет невозможно.

Юрий Сапрыкин. Был период, когда сценаристам очень мало платили, индустрия считала, что сценарий — это, собственно, всего лишь разговор, стоящий три копейки. Понятно, что на такие деньги автор жить не мог, ему надо было вертеться, участвовать в пяти проектах одновременно, что вело к халтуре. Более того, часто сценаристы сочиняли о той жизни, которую себе даже не представляли: ну, про какую-нибудь Рублевку. У них не было возможности погрузиться в эту стихию, вообразить, как там люди живут и что обсуждают. Сейчас же, когда индустрия опомнилась, осознала, что сценарий, в принципе, самое главное в кино, а следовательно, он должен стоить денег, оказалось, что целое поколение профессионалов выкошено.

Д.Троицкий. На телевидении ставка, конечно, на молодых, на тех, кому нет и тридцати, кто слышит время.

Ю.Сапрыкин. Из-за экономических перекосов была если не уничтожена, то серьезно прервана традиция, профессия не воспроизводилась. Та же история с переводами книг. Почему они такие ужасные? Потому что в какой-то момент переводчикам начали тоже платить три копейки, и все вменяемые люди, кроме совсем уж подвижников, типа Голышева или Ильина, ушли из этой деятельности. А те, кто пришел, учились этому на коленке, в лучшем случае,

«Воронины» (СТС)

в Интернете. Я недавно читал знаменитую книжку «Подстрочник», там постоянно присутствует тема, что за прекрасным сценаристом Семеном Лунгиным ходят какие-то юноши, которые у него учатся. И навыки передаются. Вот недавно с подачи Тимура Бекмамбетова мы выпустили книжку «Город» — про ленинградскую блокаду, написанную очень молодым американским парнем, который до этого писал сценарии, один из них — фильма «Троя». Это абсолютно кинематографическая, крепко сделанная история. Автор — не Лев Толстой, но пишет на незнакомом ему материале историю, которую можно хоть сейчас превратить в крупнобюджетный фильм. Там все узелки завязаны, все линии закрючкованы. Мне кажется, проблема дефицита сценаристов — не в русском языке, я тут с Василием Эсмановым не соглашусь, а в том, что утеряна школа. Огромное количество людей, пишущих сценарии для ТВ, попало туда через КВН. Все это люди, которые по ошибке оказались в МГУ или в МГИМО, а на самом деле мастера рассказывать веселые истории.

А сейчас КВН по ощущению — это занятие для лузеров и никакие сценаристы оттуда выйти не могут.

Д.Дондурей. А не кажется ли вам, что дело не только в образовании и в ремесле авторов, что, безусловно, является суперпроблемой. Есть серьезные испытания, связанные с общим умонастроением пишущих людей. Так сказать, с их мировоззрением, пониманием происходящего, того, что важно, а что нет. Включая общепринятую концепцию развлечения или социальный заказ. Не думаю, что все это напрямую связано только с величиной получаемого гонорара. Даже если здесь платить голливудские деньги, ничего не изменится. За эти пятнадцать лет произошло нечто более важное. И не только то, что многие парни с еврейскими фамилиями ушли в бизнес. В сознании людей произошли какие-то мутации, смена приоритетов, иные переживания, болезни. Люди теперь не могут придумывать истории, потому что другим образом смотрят на жизнь. Изменилось ее содержательное восприятие. Дело не только в том, что мы не приглашаем хороших учителей из Лондонской киношко-

лы, а они, дескать, быстро обучили бы наших ребят профессионально делать сюжеты для кино и телевидения.

Ю.Сапрыкин. Допустим, что телевидение действительно работает исключительно для пресловутой женщины сорока шести лет. Мне еще кажется, что в какой-то момент оно перестало искать некий знаменатель, который объединяет меня или Ксению с нашей героиней. Раньше, в золотое советское время, телевидению удавалось эту точку находить, и вся советская классика, от «Семнадцати мгновений весны» до программы «Взгляд», сделана на пересечении наших с этой женщиной интересов.

Д.Дондурей. А сейчас вы развелись?

Ю.Сапрыкин. А сейчас на нас телевидение просто «забило», поскольку мы вечером ходим в кино или где-то выпиваем. Вот оно и обратилось к своей лояльной аудитории, совершенно не учитывая нас. У этой женщины сорока шести лет, вообще-то, довольно непростая жизнь. Ее раздирают всевозможные страсти, несмотря на то, что она все время вяжет и готовит. С ней за последние двадцать лет произошли драматические вещи: какие-то люди «продали Россию» и «нахапали себе денег», и осознание этого ее страшно беспокоит. Появились также выходцы с Кавказа, которые тоже очень ее раздражают манерой своего поведения. В жизни детей возник Интернет и она не понимает, что с этим делать. Какой-то страшный зверь, рядом с которым ее ребенок сидит с утра до ночи, а там, наверное, порнография и наркотики. Ее много чего волнует. А дальше, когда ты включаешь заточенное под нее телевидение, там идет сериал, ну, не знаю, «Колечко с бирюзой». Он, на самом деле, не про тот мир, в котором она реально живет, и внутренние проблемы ей решать не помогает. Система ценностей в этом сериале вполне патриархально советская. Про то, что все мы такие разные, но при этом такие одинаковые. Даже если на экране и возникают моменты социальной, национальной, поколенческой напряженности, решаются они каким-то предельно благодушным и неискренним способом.

Почему у телевизора чаще сидит женщина, а не мужчина? Потому что мужчина на увиденное может реагировать только как Светлаков из «Нашей Раши», исключительно ругаться. А персонаж этот, кстати, по-моему, списан с героя рассказа Владимира Георгиевича Сорокина: тому с экрана говорят: «С Новым годом», а он отвечает: «С Новым годом, дорогие долбаные гады».

Д.Троицкий. Конечно, этот образ — сорокашестилетние женщины — среднестатистический. Существует, наверное, много мужчин, которые тоже смотрят телевизор. Как все-таки и масса молодых зрителей. Надо эту приблизительность и условность иметь в виду.

Д.Дондурей. Но следует помнить, что именно эта женщина, в метафорическом смысле, приносит телеканалам миллиарды долларов, уж точно половину всех денег. Поэтому практичные телебоссы думают именно о ней. Проблема в том, что она со своими подругами не узнает реальность, тут Василий прав. А кто ж тогда ее в телевизоре узнает?

Ю.Сапрыкин. Мы можем сколько угодно ругаться по поводу того, что телевидение такое нечестное и не замечает погоду за окном, но у этого есть серьезный резон. Он заключается в том, что наша главная телезрительница действительно сидит дома, у нее масса времени, а люди, которых телевидение не учитывает, просто технически не могут его смотреть: они проводят вечера где-то в другом месте. Даже если им сейчас начать в прайм-тайм показывать сериал In The Loop или «Безумцы», они все равно поедут встречаться с друзьями, будут работать или выпивать. Проблема в том, что телевидение — это средство массовой информации для довольно архаического общества, которое живет по заводскому гудку: в восемь часов человек пошел на работу, в шесть пришел и сел смотреть ящик. Как только оно становится чуть более дифференцированным, тут оказывается, что технологически сама форма медиума уже не действует. Вот мы на самом деле смотрим телевизор, только не по телевизору.

Д.Троицкий. Купишь диск?

Ю.Сапрыкин. Нет, я не буду лукавить, не стану покупать диск! Посмотрю в Youtube, скачаю в торрентах, в общем, как-нибудь доберусь до этого контента таким образом, который телевидение даже технологически не может мне предоставить.

В.Эсманов. Расцвет американского телевидения связан исключительно с приставкой «TiVo».

Ю.Сапрыкин. Как только телевидение находит способ добраться до меня в тот момент, когда мне удобно, эта проблема решается.

К.Собчак. Существуют же специальные сайты, хотя пока это пиратская деятельность, но она становится все более популярной, где ты можешь в любое время посмотреть любую программу. И люди этим активно пользуются.

Телевизор — форма рая

Кирилл Серебренников. Я несколько раз в год приезжаю к родителям в Ростов-на-Дону. Они люди советской генерации, у которых в каждой комнате стоит по включенному телевизору, всего — четыре. Избавиться от этого я не могу, поэтому, попадая в родной город, с открытым ртом смотрю, что происходит на нашем телевидении. Возникает нервнопаралитический эффект, и я с еще большим удовольствием от того, что больше не буду его смотреть, возвращаюсь в свою обычную жизнь. Для меня телевидение не является средством массовой информации, скорее, пропаганды.

Меня уже совсем социопатом сделал Интернет, и без того зыбкую психику совсем повернул. За всеми этими невинными сериалами и программами я начинаю задаваться вопросом: кому это выгодно и ради чего все это делается? Потому что понимаю, что ТВ не медиум, а, скорее, какой-то оракул, своего рода колокольчик, оповещающий либо о войне, либо о чем-то еще. Отвлечение людей от каких-то важных, серьезных решений, потому что он имеет нервнопаралитическое действие. В нашем российском случае — это такая форма рая, своего рода райские кущи, и человек, включающий телевизор, понимает, что все возможно решить. Все прекрасно, и от него лично — ничего не зависит. Все на свете живет какой-то собственной жизнью.

Ю.Сапрыкин. Я не согласен. В большинстве сериалов, особенно тех, что на женщин направлены, все героини страдают, мучаются. В общем, возникает ощущение тревожности...

К.Собчак. Кирилл упускает одну вещь: при том, что здесь действительно создается впечатление «промывки мозгов», следует признать, что на Западе все развлекательное телевидение практически такое же, иногда гораздо пошлее. Но когда это идет вместе с актуальными, острыми новостями, то у всего этого есть смысл. Любой телевизионщик вам скажет: элитарно — это новости, все остальное — развлекательный, сахарный пончик. Когда убирается новостной сегмент и остается только сахарный пончик, тут-то и складывается ощущение, что тебе промывают мозги.

К.Серебренников. У нас нет независимых новостей и нет прямого эфира.

К.Собчак. Я вспоминаю 90-е годы, когда эффект прямого эфира, ощущение того, что это происходит сию секунду и что-то очень корявое, неказистое может вот-вот случиться, энергетически тебя цепляло. Может быть, тогда общество находилось в такой фазе развития, когда были нужны задаваемые себе каждый день вопросы и получаемые ответы. Нельзя же руководствоваться утверждением: «Если вы будете телевидение не любить, то больше ничего страну не объединит. Остались только русский язык и телевидение». Но оно, на мой взгляд, уже не объединяет людей. Тот пафос, с которым мы относились к нему раньше, правомерно иссяк. Раньше что сказало телевидение — то и есть. Сейчас это всего лишь тактильный фон.

В.Эсманов. А в Америке нет ни одного популярного национального канала. У них очень дробное телевидение. У каждого есть точка зрения. В этом и есть свобода прессы.

Д.Дондурей. Я социолог, вы меня извините за цифры. Летом 2008 года примерно 12 процентов населения нашей страны считали грузин врагами. На шестой день после того, как в Тбилиси арестовали наших офицеров, которые были объявлены шпионами, и началась история телевизионного противостояния, уже 32—34 процента российского населения, по данным ВЦИОМ, считали грузин врагами, «Левада-центр» указывал на 43 процента. ТВ — колоссальная по воздействию машина смыслового программирования, которая

«Большая разница» (Первый канал)

догоняет подавляющее большинство людей из тех примерно 105 миллионов человек, которые включают ящик в течение суток.

К.Собчак. Извините, раз уж вы затронули именно грузинский вопрос. Я в то же самое время была в Нью-Йорке и смотрела американское телевидение. И могу сказать, что там показывали все то же самое, только подавали прямо противоположным образом: русские — враги, они напали... Давайте в своих оценках будем объективными...

Ю.Сапрыкин. Если у меня есть какие-то претензии к телевидению, то это претензии к его интонации, потому что, да, безусловно, CNN в дни грузинской войны тоже показывали какую-то странную картину, но интонация, с которой оно это делает, не создает у тебя ощущение, что происходит какой-то кошмар, ужас и кромешный ад.

Попытаюсь пояснить на примере. Я помню 11 сентября 2001 года, весь вечер сидел, щелкал CNN и BBC. По CNN показывали в прямом эфире, как стоит корреспондент, за ним уже врезались два самолета. Вот падает одна башня, корреспондент поворачивается и восклицает: «O, my god!» — и продолжает вести репортаж, абсолютно не сбиваясь, слушая что-то в своем наушнике. Профессионально, компетентно и очень спокойно. Ты переключаешь на BBC, у тебя такое ощущение, что камин в комнате зажгли. Там сидят какие-то люди и очень неспешно обсуждают причины и версии случившегося. Ты включаешь любой российский канал — «НТВ», «Россию» — там стоит человек с трясущимися руками и запинаясь, истерическим голосом тебе что-то рассказывает. Так вот этот человек с той же примерно интонацией вещает обо всем сейчас практически по всем общенациональным каналам.

К.Серебренников. Русские — не американцы, не итальянцы. Русские часто бывают припадочные, нервные, эмоциональные. Договориться не могут, орут, как резаные.

Ю.Сапрыкин. Вся суть телеэфира заключается подчас в том, что нужно переорать собеседника. Чисто технологическая задача.

К.Серебренников. Но это значит, что корень зла — не в самом телевидении, а, вообще, в культуре, в уровне развития сегодняшнего российского населения.
Ю.Сапрыкин. Истерика живет в обществе, оно сегодня очень истерично.
К.Собчак. Люди везде абсолютно одинаковые. Проблема тут в другом. Кирилл, вот к тебе вопрос. Почему на Первый канал ставить новое шоу приглашают театрального режиссера Василия Бархатова? Почему мы, делая каждый год пре-

«Интерны» (ТНТ)

мию «Серебряная калоша», берем сценаристов канала СТС и у нас нет выбора? Есть либо авторы «Большой разницы», либо СТС. Нельзя сделать тендер на двадцать человек — кто лучше напишет? В Америке я пошла на шоу Опры Уинфри — просто как зритель. Там каждый знает, в какой момент вступить в разговор, у них четкая схема и сценарий действа.
К.Серебренников. Здесь собрались люди, которые не смотрят телевидение, но его делают, я один не делаю.
К.Собчак. Судя по тому, что Вася Бархатов уже на «Первом», ты тоже скоро будешь.
К.Серебренников. Нет, я там в черном списке.
Д.Дондурей. Позволю себе не согласиться со многими высказанными здесь суждениями относительно того, что телевидение формирует представления людей исключительно политическими программами. Оно активно и успешно действует всем своим контентом. Это океан авторских усилий и миллиарды затраченных человекочасов зрителей. Если проанализировать «картины мира», транслирующиеся разного рода передачами, документальными фильмами, ток-шоу, бесконечными криминальными сюжетами, то мы увидим, что идет неотвратимое и очень результативное контентпрограммирование нации. Именно оно, кроме всего прочего, задает истерику в программах «Судите сами» или в «Поединке». Надо переорать партнера по передаче, и тогда смысл ее потонет в крике.

Все шесть генеральных директоров главных каналов в ежегодном интервью «Коммерсанту» говорят: «Мы сегодня продаем только эмоции». Или используют еще одну официальную обманку: «Люди, выключите телевизор, если передача вам не нравится». Есть множество исследований, показывающих, что зрители не могут выключить приемник. Это теперь предмет первой необходимости. В этом случае у них срабатывает психологическое ощущение, что они выключаются из жизни. Человек же не может сам себя ее лишить, отважиться на самоубийство.

Теперь что касается Америки. Тут хочется сказать — пусть и все остальное у вас будет американское. В России 80 процентов населения ненавидит работодателей — можете себе представить? Это при том, что три четверти экономики уже в частном секторе. В 1100 российских фильмах, которые сняты за послед-

ние примерно десять лет, подавляющее большинство бизнесменов, как, впрочем, и в сериалах, представлены моральными уродами, ничтожными людьми. В пятидесяти семи из каждых ста наших сериалов герои связаны с девиантным поведением — жертвы, заказчики, судьи, убийцы, следователи. Отсюда и наше беспрецедентное психологическое недоверие людей друг к другу, нигде в мире такого нет. По последним данным 59 процентов населения не доверяет никому, кроме собственной семьи. Практически отсутствует и чувство солидарности. А мы тут как ни в чем не бывало сравниваем себя с Америкой или Италией!

Любой телевизионщик скажет, будь он рядовой редактор или генеральный директор: «Мы всего лишь зеркало, только отражаем реальность». Никто под пытками не признается, что реальность эту они создают. Как мы думаем, так и живем. Только когда продвигается удачный сериал «Школа», можно потратить силы на специальные общественные слушания.

К.Собчак. Я вас поправлю, он неудачный. Его никто не смотрел. Первые пять серий пообсуждали, а затем он превратился в какой-то стереотип.

Д.Дондурей. Вот видите, сразу же срабатывает тотальность системы рейтинговой оценки. Посмотрели 6 процентов или 26? Много это или мало? Количество положительных публикаций, упоминаний сериала «Школа» несопоставимо ни с одним сериальным продуктом, показанным в прошлом сезоне, включая любимый «Глухарь».

К.Собчак. Здесь опять разрыв между телевизионной критикой и теми замерами, что приносит рейтинг.

Д.Дондурей. Но мы никогда не обсуждали природу и последствия простейшей измерительной процедуры — подсчета «рейтинга» и «доли».

В.Эсманов. Есть прекрасная книжка «Фрикономика», там приводится исследование про то, что когда в Индии заработало телевидение, то выживаемость женщин увеличилась чуть ли не на 40 процентов. Раньше там гибла каждая вторая девочка, а после того, как появилось телевидение, девочки гибнуть перестали, женщины начали себя защищать, потому что они увидели ролевые модели в американском телевидении.

Д.Дондурей. Ключевое слово — ролевые модели?

К.Серебренников. Телевидение имеет массу функций — от отражения реальности до создания стереотипов. Российское телевидение их не создает, а если создает, то очень-очень плохо. Задача людей, которые производят культуру и искусство, — как раз создание новых стереотипов и ролевых моделей.

В.Эсманов. Я с другой стороны на это смотрю. Художники или люди, которые добавляют миру новые содержания, делают либо новую форму, либо новый смысл. Затем приходят люди, которые к этому подводят коммерческое обоснование. Они занимаются рекламой, или поп-музыкой, или поп-кино и в любом случае берут из этих субкультур или от людей, которые действуют в сфере искусства, некие эффективные формы донесения информации. Почти все формы, которые мы сейчас видим в Интернете, пришли от людей, которые делали это либо ради науки, либо ради искусства. Потом это все уходит в массы. Такой вот естественный процесс.

В России есть субкультура, которая герметизируется, ничего наружу не отдает. И есть поп-культура, которая живет в своем пространстве, никаким образом не соединенном с остальным миром. Вы всегда чувствуете разницу между тем, как снимают Москву, которая знакома всем, — например, на Первом канале и на BBC? Они снимают какой-то волшебный, чудесный город, в котором, наверное, страшно, но интересно жить. У нас же снимают второй или третий круг ада, как минимум.

Людям нужна некая модель поведения. Вот Леонид Парфенов придумал свою модель повествования, и все начали ее копировать, потому что это удобно, понятно и легко. Никто не занимается практически ни в каких областях культурного производства аналитикой на таком уровне. На Западе выходит огромное количество книг, у нас же нет своих маклюэнов, бодрийяров, которые бы все эти вещи осмысляли.

К.Собчак. Придумали бы симулякры.

В.Эсманов. Все люди одинаковы. Вопрос в том, что на них из внешнего мира влияет. А когда должного влияния нет, они принимают решение — идти более легким или более сложным, но благородным путем. Таких людей вообще очень мало. У нас они периодически появляются, но вот сейчас момент переходный. Продвинутые люди находятся не на телевидении, потому что им разговаривать с сорокашестилетними женщинами неинтересно. Они делают Интернет. Господин Навальный может выискивать, кто там что попилил и откатил, кто-то другой может делать очень важную программу про науку, принципы ведь одни и те же.

Д.Дондурей. Хочу еще раз напомнить вам, что нашей любимой сорокашестилетней женщине еще далеко до смерти, а она является основным потребителем и заказчиком телепродукции. И руководители телеканалов каждую секунду думают о том, как эту женщину удовлетворить, как впарить ей сериал, концерт советской эстрады или ток-шоу.

Система вербовки зрителей у нас ведь очень простая. Это технология отрицательной селекции. Как можно радикальнее двинуться вниз: слухи, скандалы, убийства, страхи — все то, чем наполнен контент почти всех, кроме «Культуры», общенациональных каналов российского телевидения. Это дает шансы на рейтинг, а значит, на деньги. Здесь нет других мотиваций. Ну, еще немного — репутации. Я не вижу сегодня никаких возможностей, инструментов, которые могли бы через те или иные экспертизы, специальные фонды или другие способы гражданской оценки остановить это неуклонное движение, служащее одной цели — заработку.

К.Собчак. Это неправда.

В.Эсманов. Можно ремарку? Самая популярная книга в Норвегии — «Девушка с татуировкой дракона» и другие книги серии, рассказывающей про всяческие девиации, про извращения...

К.Серебренников. Извращения любят все.

К.Собчак. Более того, сколько на Западе программ, в которых умирающий человек рассказывает о своей болезни... Нам показывают, как он прощается с родственниками... Насильников всяких тоже демонстрируют...

Д.Дондурей. Все это делается с другой интонацией, о чем говорил Юрий.

Качественная жевательная резинка

К.Собчак. Я все-таки не согласна — люди везде одинаковые. Все время звучит: у нас свой путь, особая цивилизационная система. Это не так. Массовый зритель везде одинаковый. И давайте будем честны — у нас телевидение давно не элитарное. Это производство массового продукта. Должна выпускаться качественная жевательная резинка для самого широкого зрителя. Другой вопрос, что сейчас она, эта резинка, некачественная. Отсюда, на мой взгляд, и возникают эскалация насилия, циничные расследования, интриги, сплетни. Как раз потому, что из-за отсутствия настоящих профессионалов невозможно создать интересные ток-шоу, программы, интервью.

Петр Авен. У меня только один вопрос: что мы сейчас обсуждаем? Дискуссия должна иметь какую-то, как мне кажется, цель. На что мы хотим повлиять?

Д.Дондурей. Мы хотим дать представление о сегодняшнем телевидении людей, которые достаточно сложно смотрят на мир. Рассказать об их версиях того, что в этой сфере происходит.

П.Авен. Никаких прикладных задач наша дискуссия не имеет?

Д.Дондурей. Нет, мы пытаемся представить рефлексию экспертов на эту тему, потому что сегодня в нашей стране нет более важного общественного и культурного института, чем телевидение. Хотим зафиксировать наши стереотипы, субъективные точки зрения. Представить себе и читателям, что мы думаем о том, что здесь болит. И как-то совместно отреагировать на наши суждения. Вы же видите, у нас здесь очень разные взгляды, что само по себе полезно.

П.Авен. Мне кажется, достаточно бессмысленно обсуждать болезни тех субъектов, на которые мы никак не можем повлиять. Нам на СТС действительно важно понять, что мы можем сделать, чтобы канал стал более интересным, более доходным и финансово эффективным. Какие инструменты и структуры мы можем строить в общении с государством, чтобы, с одной стороны, не терять деньги, а с другой, это было правильное телевидение. Нас интересуют приклад-

«Девчата» (Россия-1)

ные и достаточно понятные задачи — что делать и что мы можем государству посоветовать для того, чтобы, например, плохое телевидение стало лучше. А с другой стороны, чтобы оно и нас, акционеров, устраивало. Одна из причин, почему мы не смотрим телевизор, связана как раз с тем, что мы на ТВ не влияем. Нам не нравится — мы действительно можем чем-то другим заняться.

В чем фундаментальная разница, например, модели BBC и частного телевидения? BBC получает государственные средства — это одна ситуация. Вторая модель — нам не нужно государственное телевидение, только частное, мы будем давать деньги целенаправленно под какие-то социальные и культурные программы. И у американцев, действительно, очень вдохновляющее телевидение только потому, что государство там, безусловно, тратит большие деньги на поддержку той культуры, которую, на его взгляд, правильно поддерживать. Это как-то постепенно становится коммерчески выгодным. У нас сегодня государство деньги на эти цели не тратит. Первый раз в истории нашей компании СТС предложило грант под некоторую программу, с тем, чтобы показывать ее военнослужащим. Поэтому то, что на самом деле у нас с телевидением происходит, — это неизбежно. Сегодня никакой другой ориентации, кроме как на тупой рейтинг, быть не может, нет других источников дохода.

К.Серебренников. Телевидение — это только бизнес?

П.Авен. Если государство денег на достижение своих целей не дает, что мы должны в этих условиях делать? Для нас это бизнес, по-другому не может быть. Можем ли мы на это повлиять? Вот на СТС был впервые внедрен формат ситкома, и на одной этой новации мы удвоили свои рейтинги, стали догонять НТВ. Но оказалось, что сегодня почему-то эти ситкомы больше не смотрят, они стали для нашей аудитории неинтересными. Нам важно знать, что дальше будет? Вот сейчас у нас был такой тренд — падение информационных программ. Сейчас он будет сильно переломлен, мы довольно быстро вернемся к тому, что будем их смотреть. Зрители что-то важное для себя будут вылавливать в таких программах. Как в советское время — демонстрация на Крас-

ной площади, стоит Брежнев с семьей, включая внучку, попугая, собаку и кошку, а мы обсуждаем, что вот собака поменялась местами с кошкой, значит, что-то там грядет. Нам, конечно, хочется понять, куда двигаться и как с государством разговаривать, если оно действительно в чем-то заинтересовано.

Как только нам будет выгодно платить деньги сценаристам и снимать снова длинные и хорошие сериалы, у нас тут же появятся хорошие сценаристы. Почему в нашей компании сегодня лучшие сценаристы? Только потому, что мы им платим деньги. Дефицита людей, особенно небольшой группы — при рыночной экономике, — не существует. Это решаемая задача...

К.Собчак. ...Я с вами не соглашусь.

П.Авен. ...Скажу больше: сюда к нам приедут сценаристы из Америки, которые за три месяца выучат русский язык. Признаемся: корень всех проблем в том, что нет спроса на качественный продукт — сегодня нам это не нужно.

К.Собчак. Но у вас же, на СТС, прекрасный продукт, связанный с юмором.

К.Серебренников. Вы занимаетесь телевидением в основном из-за бизнеса?

П.Авен. Абсолютно.

К.Серебренников. А когда выборы будут?

П.Авен. У нас в уставе написано: мы не занимаемся политикой. У нас законодательное ограничение. Вот Юрий говорил о том, что такое плохое телевидение, то плохо, другое, а я вам скажу: дождь мокрый, капли холодные — мы ведь на это не жалуемся. Сегодня жаловаться на телевидение — то же самое, что жаловаться на погоду.

К.Серебренников. Мне важно получить продукт, который интересен в тот момент, когда я могу его посмотреть.

Антон Кудряшов. Я тебя уверяю, в течение следующих, наверное, двенадцати месяцев все это будет. СТС создали сайт videomore.ru, где можно смотреть в любое удобное тебе время все каналы «СТС-Медиа». Такие же проекты создает «Россия» и другие каналы. На ТНТ похожая ситуация. Это не проблема. Мы работаем над приложениями для айпэдов — можешь там все смотреть. Это вопрос одного года — двух лет.

ТВ действует на сознание сильнее атомной бомбы

Д.Троицкий. Хочу попытаться поменять парадигму разговора как человек, прикладывавший руку к разным телевизионным проектам. Я верю в то, что продукт, который мы делаем сознательно, имеет колоссальное влияние на людей, меняет их жизнь. Когда мне рассказывают, что вот, посмотрели сериал, который я продюсировал, и увидели, как мужчина разговаривает с женщиной, и в семье теперь все у них изменилось, — я испытываю, признаюсь, очень приятные ощущения. Это здорово, ТВ на сознание действует сильнее атомной бомбы. Люди любят телевидение, потому что, если бы они его не любили, не было бы самого понятия рейтинг. Я предполагаю, что если зрители принимают популярные программы, они им зачем-то нужны. Здесь прозвучали слова про вдохновляющее телевидение. И на самом деле я верю, что лучшие произведения, скажем, американского телевидения — они действительно вдохновляющие, продуманные, несут человечеству какие-то новые смыслы. Есть одна странная закономерность: чем более массовый продукт, тем более четкие в нем моральные установки.

П.Авен. Давайте представим: вы оказались в кресле менеджеров телевидения, что бы вы стали делать?

К.Собчак. Канал СТС не занимается политикой, он не может повлиять на политическую ситуацию, цензуру. Но есть абсолютно объективные задачи — вот я смотрю американское телевидение, я его фанат. Там любой канал — MTV, каждая молодежная программа, допустим, про знакомства или общение людей использует схему: мальчик пришел в гости к девочке, девочка пришла в гости к девочке — всегда показывают сексуальные меньшинства или людей другой веры или расы. Почему у нас эти темы по каким-то совершенно для меня непонятным причинам табуированы?

К.Серебренников. Потому что общество ксенофобное и гомофобное.
К.Собчак. Вот! Смотрите, у нас эту функцию, как ни странно, выполняет футбол, где запросто появляются чернокожие игроки. Тут общество понимает, что это нормально.
П.Авен. Я, безусловно, не против никаких меньшинств, но мы и люди, управляющие нашим телевидением, Антон Кудряшов, в частности, считаем, что подобные сюжеты не увеличат наши рейтинги, — только и всего.
К.Собчак. Вот видите, а ведь это и есть воспитательная функция.

«Реальные пацаны» (ТНТ)

П.Авен. Но у нас нет такой функции.
К.Серебренников. У нас все постоянно ждут, что придет государство и скажет: «Ребята, у нас плохая ситуация с ксенофобией, гомофобией, сделайте сериал. Мы дадим вам грант».
П.Авен. Да, сегодня мы считаем, что это нам невыгодно. Будет выгодно, сделаем. Все остальные вопросы — к государству.
К.Собчак. Но это неправильно.
К.Серебренников. А где ваша социальная ответственность? Ответственность бизнеса?
К.Собчак. В том же сериале «Папины дочки» или где-то еще — неплохо было бы показать, что существуют еще и такие отношения, и это тоже нормально. В нашей культуре — и это ужасно — превалирует шансон, сплошная зэковская эстетика. Вот вам, пожалуйста, не политическая проблема. Ее состояние меня лично возмущает.
А.Кудряшов. «Побег» отечественный и «Побег» западный — совершенно разные художественные произведения. Но я должен каждый день принимать практические решения — на уровне «выгодно» «невыгодно», мы ведь делаем массовое и бесплатное телевидение. Так что для нас действительно важнее всего рейтинги и популярность, это закономерно. А еще — нужно сохранить формат, потому что если мы размываем его или не делаем какие-то вдохновляющие, цепляющие зрителя вещи, то рекламодатель уходит или удешевляет стоимость контракта. Но если мы говорим конкретно про канал СТС, то его функционирование в целом успешно.

Кто рекламодатели? Вот ключевой вопрос. Три четверти — это компании, занимающиеся производством и продажей товаров народного потребления.

Им нужен зритель от восемнадцати до сорока девяти лет — на эту возрастную категорию приходится примерно 85 процентов всех рекламных расходов. Вот кто им нужен — потребители их товаров.

П.Авен. И вы не совсем понимаете, что мы это делаем успешнее многих. Собираем сегодня при не самых больших рейтингах более 20 процентов рынка.

А.Кудряшов. Имеем высокую рентабельность.

К.Собчак. Ну, а зачем вам тогда этот наш разговор?

П.Авен. Потому что мы хотим собирать больше. И двигаться дальше. Это первое. Второе — существуют механизмы, благодаря которым мы могли бы заместить свои доходы от рекламы на более социально полезные деньги — от государства. Если бы оно оплатило наши потери — долю в рейтингах, — потому что мы показываем сюжеты про терпимость к сексуальным меньшинствам, это, возможно, было бы правильно. Так действуют в Америке и во всем мире.

Ю.Сапрыкин. Большинство сериалов или программ про науку, медицину, образование и прочие вещи всюду в мире заказываются государством. Сериал «Безумцы» чуть ли не наполовину оплачивается рекламными компаниями, потому что они предлагают образ и стиль жизни, который им выгоден. У нас, конечно, есть школа, где детей готовят к двум адекватным типам поведения — к тюрьме и к армии. Выгодно ли государству менять это? С учетом того, что тюрьма и армия — абсолютно государственные институты — нет, невыгодно.

Мне кажется, что большинство компаний испытывают острый дефицит кадров. Понятно, что если есть деньги, можно найти мастеров, но для большинства компаний стоимость специалистов, профессиональных кадров очень высокая. А вот пропаганды профессионализма страшно не хватает телевидению. Это можно делать вполне экономически эффективно, разговаривая с компаниями, продвигая те профессии, которые сейчас нужны. В Америке после научных сериалов случился бум поступления в технологические университеты. «Доктор Хаус», мне кажется, для американской Медицинской ассоциации сделал больше, чем все их многолетние усилия и труды.

Д.Дондурей. Вот здесь сегодня прозвучало мнение, что телевидение — это бизнес. Жестко и честно. С другой стороны, весь разговор идет о том, что оно чуть больше, чем бизнес. Касается всей сферы жизни. Но миссия государства как важнейшего игрока на рынке телевидения никогда у нас не обсуждается. Если вы возьмете встречу президента с руководителями трех телеканалов или посмотрите соответствующие оценки премьер-министра, то увидите: они чуть ли не восхищенные, ну, в публичном поле, по крайней мере. Все то, о чем мы здесь говорили как о болезнях, не возникает в гражданском сознании, в пространстве общественных рефлексий. Что такое для государства объемы рекламных поступлений в 3,5 миллиарда долларов? Меньше 0,3 от ВВП, смешные деньги. Государство немножко поддерживает ВГТРК и практически не вкладывается в программирование нации. У нас телевизионная отрасль управленчески загнана к инженерам в Минсвязи. Михаил Сеславинский занимается книжками. Остальное — рынок и политическая барщина. Государство не воспринимает телевидение как нечто большее, чем бизнес или информацию. Или делает вид, что не воспринимает, потому что его устраивает положение вещей. А ведь это кардинальное состояние человеческого капитала, а следовательно, и развития страны. Государство не осознает себя деятельным участником широких контент-процессов. Сравните с английскими, французскими или американскими моделями программирования зрителей — отсюда и все моральные проблемы. Никакой альтернативы пока и быть не может. Авен и Кудряшов иной стратегии не допустят, потому что будут терять деньги, капитализацию.

П.Авен. Насчет движения вниз и вверх — это не совсем так. Я не могу сказать, что все те годы, что мы владеем СТС, а это уже пятнадцать лет, мы интеллектуально, профессионально идем вниз. Это не так, я думаю, что так оценивать неверно. Как, впрочем, и подобная однозначная оценка общества. Это, мне кажется, поверхностный взгляд. Более того, с точки зрения качества телеви-

зионного продукта, мы пошли вверх, потому что у нас сформирована вполне разумная и большая аудитория.

Я согласен с тем, что Василий Эсманов говорил про русский язык, но это касается не только телевидения, а фундаментально упавшего уровня журналистики. Но это естественный процесс распада империи и вообще социальных отношений. В Советском Союзе была искусственная оранжерея, где жили ученые, журналисты, кинорежиссеры, где было Переделкино... Уровень этой оранжереи совершенно не соответствовал уровню развития страны. Наука, которая была в СССР, не соответствовала тогдашнему уровню экономического развития и должна была рухнуть — это было неизбежно. И высокий уровень интеллекта не мог остаться, общество должно было просесть.

К.Серебренников. Я так же не соглашусь с вами, Даниил Борисович, что государство не участвует в телевидении. Оно как раз участвует, потому что воспринимает его как основной пропагандистский ресурс. Кто создает рейтинги вождям? Просто в данном случае мы обсуждаем развлекательное независимое телевидение.

Ю.Сапрыкин. За телевидением государство следит значительно пристальнее, чем за всем остальным, в Кремле его на ежедневных совещаниях обсуждают, ни одной другой сферой культурной жизни так не занимаются. Обсуждают даже конкретные сюжеты.

П.Авен. Другое дело, что нет социальных механизмов влияния на телевидение, нет системы грантов, нет поддержки чего-то.

К.Собчак. Власть интересуют именно новости, политическое вещание, но не морально-нравственная составляющая и не воспитательная функция телевидения. В этом проблема. Если мы говорим о том, что гипотетически реально получение грантов от государства, почему не запустить актуальнейшие программы повышения толерантности в обществе? Эта огромная системная проблема, не только политическая.

К.Серебренников. Государство просто обязано быть заказчиком, если оно осознает опасность усилившихся ксенофобских настроений. Это угрожает и целостности страны, и морали общества.

Д.Дондурей. А чем вы объясните, что государство этого десять лет не делает, ежедневно занимаясь политикой?

К.Серебренников. Воланд, помните, сказал: «А что ж у вас тут — чего ни хватишься, того и нет?» Мало проницательных людей, мало профессионалов, которые проанализируют ситуацию и сделают какие-то необходимые выводы, тем более проекты. Как раз мотивационные поведенческие схемы бизнеса мне более понятны. Они естественные, внятные. А дальше могу задать вопросы: «А какова ваша социальная ответственность? Вы не боитесь, что в какой-то момент вам будет страшно и неуютно жить в этой стране? Не боитесь, что придут люди с вилами и будут угрожать вашему идеальному укладу? Почему же вы не думаете об этом сегодня — заранее?»

То, что делает государство, не поддается никаким логическим умозаключениям. Я не понимаю, почему они этого не видят. Вот вышла Манежка, или случился теракт в Домодедово — на следующий день все встали стеной. А почему этого не делали месяц назад, за год до этого? А как вело себя телевидение в момент теракта? Это позорище. Прогнило что-то в Датском королевстве. Мне неизвестно, можем ли мы соединить распавшуюся связь времен. Каждый делает, что он может. Если говорить о телевидении и о той сфере, с которой я общаюсь каждый день, — театром, могу сказать: от уровня публики, приходящей к нам от телевизоров, можно упасть в обморок. Кстати, во времена Шекспира все пьесы прекрасным образом воспринимались народонаселением. Оно приходило в храм и слушало сложнейшие хоры, полифонию...

В.Эсманов. Да, но мы живем в прекраснейшие времена: люди никогда не жили здоровее, дольше, богаче, свободнее.

К.Собчак. С точки зрения физической жизни.

Ю.Сапрыкин. Слушайте, у меня простой прикладной вопрос, Дмитрий Троицкий на него точно знает ответ. Есть передача «Наша Раша», герои которой Равшан и Джамшут. Их регулярное появление в сериале «Наша Раша» для многих людей психотерапевтическим образом сняло очень серьезную проблему: в их жизни появились какие-то непонятные гастарбайтеры, которые не говорят по-русски, привешивают дверь вверх ногами и вообще страшно раздражают. Откуда они взялись? Был грант или...

Д.Троицкий. Интуитивно, социального заказа на это не было.

К.Собчак. Бум ситкомов, программ в стиле «Борат», «Бруно» на иностранных каналах уходит, когда антисемитизм высмеивается примитивно — «это плохо: не любить евреев», теперь это делается тонко, саркастично — например, так: пришел герой в дом к евреям и думает: «Они меня сейчас съедят, мне страшно». Проблему гипертрофируют через высмеивание. Юмор — это прекраснейшая форма синхронизации с реальностью.

Ю.Сапрыкин. Вы знаете ответ. В любом американском жанровом кино в последние тридцать лет обязательно присутствует хороший негр — положительный герой второго плана. Там ведь явно не было соответствующего социального заказа, зрители не писали в Госдеп настоятельные письма: «А ну-ка, покажите нам здешних таджиков в прайм-тайм». И в Голливуде тоже не было манифестаций.

К.Собчак. Конечно, общественный заказ был.

П.Авен. Сегодня утром я прилетел из Нью-Йорка, где имел беседу с весьма успешными американцами. Прогресс, который черные осуществили в Америке за последние двадцать пять лет, просто непредставим — в бизнесе, во всех сферах жизни. Много миллиардеров... Но это был голос истории. Она этого хотела, и поэтому появились новые отношения.

К.Серебренников. По-моему, у нас голос истории заключается в том чтобы не было Манежки. А она все время появляется и появляется.

П.Авен. На самом деле телевидение могло бы сыграть фундаментальную роль в борьбе с ксенофобией. Вот если бы выделили минимальные деньги на реализацию социальных целей на «Первом», «России», на нормальное кино, многое было бы совсем по-другому. Это правда.

К.Серебренников. Если в Америке черные отличаются от белых, то у нас белые от белых только выражением лица и отличаются. У нас эта проблема стоит гораздо острее, но про нее никто не говорит. Отсюда все эти истории с ненавистью к предпринимателям, потому что это человек с другим выражением лица. Он чудовище для большинства не потому что плохой, а потому что другой.

Не успеваем подвозить игрушки

Д.Дондурей. Вот у всеобщего телекумира Леонида Парфенова огромное количество передач, связанных с реконструкцией и защитой советского сознания, советской ментальности. И это огромная работа, которая ведется два десятилетия. Она очень успешна. А я бы посоветовал каналу СТС сделать героем, особенно в преддверии 2018 года, футбольного фаната. Это один из главных будущих персонажей. И серьезно начать этим заниматься. Он ведь не хуже миролюбивого таджика, поверьте. Это ведь совсем непростой социально-культурный тип. Он обладает большим психологическим ресурсом, внутренней скрытой энергией. Не меньше, чем некогда Штирлиц или герой Баталова из «Москва слезам не верит». Футбол — важнейшая сфера культуры, кроме того, футбол — это превращенные войны. В нашей стране уважают бойцов.

Ю.Сапрыкин. Фанат сегодня носитель национальной идеи, в том числе очень опасной.

Д.Дондурей. Да, он — солдат, это он будет с миллионерами бороться. И разоружить его, переориентировать, переубедить на подступах к 2018 году — кто ставит такую задачу?

В.Эсманов. Футбольные фанаты в Европе и в Америке всячески высмеиваются.

К.Собчак. Они и у нас могут тоже высмеиваться.
Д.Дондурей. Зритель всегда будет интересоваться тем, что вы ему будете продавать. Если будете это делать успешно, то опередите время и предугадаете новую ситуацию, как вы предугадали с ситкомами, с «Не родись красивой».
К.Собчак. Вопрос — как показать этого героя? Возьмем тот же сериал «Доктор Хаус». Я фанат этого сериала, но его русскую версию сделали, прямо скажем, плохо. Никто не захочет поступать в медицинский вуз, потому что Пореченков с лицом чуть ли не пьянчуги — на него смотреть невозможно.
Ю.Сапрыкин. Ну, «Доктор Хаус» — это тоже, безусловно, неправда.
К.Серебренников. Но выглядит, как правда. Та больница, что показана в «Докторе Хаусе», похожа на американскую. Или возьмите ту тюрьму, которая показывается в сериале «Побег» по Первому каналу? Посмотрите, как они представляют нашу милицию: какое-нибудь это имеет отношение к реальной милиции, хоть какое-то?
Ю.Сапрыкин. Еще один практический момент, относящийся к братскому каналу. Так получилось, что всем нам известный Саша Дулерайн показывал мне несколько серий «Реальных пацанов» перед тем, как они вышли в эфир. Я посмотрел, пришел в ужас. Сериал как бы про гопников, а у главного героя на лбу десять классов написано. Герои совсем не похожи на гопников, очень ненатурально разыгрывают какую-то странную комедию. Какие-то картонные, неестественные персонажи, не из жизни.
Д.Троицкий. Тебе не нравится, но это очень рейтинговый продукт.
Ю.Сапрыкин. «Ты, — говорит мне Дулерайн, — ничего не понимаешь в телевидении, герои и должны быть непохожие».
В.Эсманов. Гопники должны себя не узнавать?
Ю.Сапрыкин. Абсолютно. Они обязательно должны быть немножко такие радужные и розовые. Тогда их будут смотреть. И, судя по рейтингу, оказалось, что он прав. И что мы с этим будем делать?
К.Собчак. Это замечательный продукт.
Ю.Сапрыкин. Если ты показываешь продукт, где герои — из жизни, вкусы и ожидания людей еще ниже, чем у героев. Если вывести на экран реальных гопников, то я не представляю, кто это будет смотреть.
Д.Дондурей. Мне кажется, что в нашей дискуссии были высказаны продуктивные идеи. Впервые, наверное, прозвучало предложение поговорить с государством о его зоне ответственности, о финансировании поворота в другую сторону. Мне кажется, довольно важные вещи прозвучали и по поводу профессионализма, и относительно предугадывания новых тем и героев. Мы не говорили здесь о разных самостоятельных сегментах аудитории, хотя я на это надеялся. Но зато детально, под микроскопом посмотрели на вкусы любимых сорокашестилетних женщин, относясь к ним, как к метафорическому сообществу. Это было важно — предугадать, представить будущие тренды, потому что в России есть такая особенность — здесь все быстро надоедает. Граждане представляют собой...
К.Серебренников. ...детское общество и инфантильное сознание.
Д.Дондурей. Я согласен. Здесь быстро бросают прежние игрушки, чтобы перейти к новым. Мы не успеваем зрителям подвозить новые игрушки. Поэтому тут всегда актуальна задача — быть дальновиднее, для того чтобы представлять себе новые типологии — образы, формы доставки, методы работы, симуляции, наконец.
К.Серебренников. Либо надо воспитывать детей, чтобы они были чуть умнее нас. Слава Богу, мы хотя бы эту тему сегодня не затрагивали.
Д.Дондурей. Потому что воспитывать умных людей — это опасная работа, а для быстрой и прямой выгоды коммерчески неэффективная. Воспитывать, как вы выразились, сложного человека в России — дело непростое. Но, тем не менее, я уверен, дискуссия была полезная.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Король говорит!», режиссер Том Хупер

ВИКА СМИРНОВА

Слова, слова, слова…

Было бы идеально, если б в оригинале фильм Тома Хупера (The King's Speech) назывался «Король говорит!». Тем более что способность к внятной артикуляции (а не к речи, ее смыслу или же содержанию) является главной доблестью герцога Йоркского, вступающего на британский престол. Мелодрама из жизни Георга VI, отца будущей королевы Елизаветы, посвящена только и единственно декламации. И если кто-то (или что-то) здесь правит балом, то это умение Колина Ферта играть заикание. За что — номинация на «Оскар».

Итак, речь главным образом пойдет о логопедии. А посему резонно, что все окружающие монарха персоны даны одним, но жирным штрихом: Черчилль с сигарой, жена с предупредительно страдальческим выражением лица, старомодный епископ Кентерберийский с набором трескучих фраз, король-отец с высокопарной банальностью в духе «С появлением радио мы все стали актерами». Некоторые, впрочем, сочтут подобную «сдержанность в средствах» (минимум жестов, многозначительное молчание, плюс обязательное ощущение скуки — как чего-то исконно британского) за аутентичное чувство меры, хотя дело всего лишь в мифологическом изложении истории, для которой нет ничего безопаснее, чем превращение персонажа в знак.

«Король говорит!»
The King's Speech
Автор сценария **Дэвид Сайдлер**
Режиссер **Том Хупер**
Оператор **Дэниэл Коэн**
Художники **Ив Стюарт, Нетти Чэпман, Дженни Беван**
Композитор **Александр Деспла**
В ролях: **Колин Ферт, Хелена Бонем Картер, Джеффри Раш, Дерек Джекоби, Роберт Порталь, Ричард Диксон и др.**
США, Великобритания, Австралия
2010

Так, об эпохе известно лишь то, что почерпнуто из хрестоматий: обольщение Гитлером, недальновидный премьер-министр Чемберлен, за фасадом дипломатических игр проглядевший войну, драма аристократии, слишком полагавшейся на слово в политике. Если следовать настоящей (а не агиографической) истории Англии, то многое здесь деликатно отодвинуто в тень. Например, линия с Черчиллем, якобы поддерживающим будущего монарха (а на самом же деле являвшегося апологетом Эдварда VIII, впоследствии отрекшегося от престола и вступившего в морганатический брак), абсолютно не соответствует правде. Все выглядит так, словно бы Черчилль заранее предугадывал все опасности выдвижения Эдварда на престол и, вернувшись, повел герцога Йоркского к его «светлому часу». В реальности же именно Черчилль был ярым сторонником монарха-плейбоя, отмеченного в связях с чернорубашечниками[1] и, отзываясь об Эдварде, говорил, что последний будет «блистать в истории как самый храбрый из суверенов». Именно с его помощью Эдвард, ставший снова принцем Виндзорским, получил синекуру колониального губернатора на Багамах, где он мог беспрепятственно контролироваться королевской семьей.

Впрочем, все эти подробности совершенно не важны для фильма, охотно вступающего на территорию мифа. Согласно последнему, основная проблема империи накануне войны — это король, не умеющий произнести рождественский спич. Поэтому главное — научить его выступать перед публикой.

Таким образом, зритель целиком погружается в царство логопедии. Учитель герцога Лайонел Лог (Джеффри Раш), бывший актер любительских театров и поклонник психоанализа, «играет» профессора Фрейда, требуя от монарха забыть об условности. Он буквально укладывает герцога на кушетку. Зовет его Берти, запрещает курить и назначает прием у себя, понемногу добиваясь интимности в отношениях. Очень скоро из шкафа вынуты семейные скелеты. На свет явятся и авторитарный отец, запрещавший клеить бумажные самолетики, и викторианская няня, морившая принца голодом и предпочитавшая ему старшего брата, и сам старший брат, ловкий и бойкий юнец, дразнивший Берти за чрезмерные проявление нежности.

Несчастный принц заикается, потому что старается быть комильфо, а посему следует бороться с династической сдержанностью. Занятия танцами, физические упражнения, наконец психоаналитические беседы — и вот королевская сдержанность сдается на милость его терапевта. Выздоравливающий король произнесет слово «fuck», его речь станет плавной (благодаря искусству пропевать сложные фразы и аккомпанировать речи с помощью жестов), и в финале под руководством верного визави он скажет знаменитую речь о вступлении в войну, где, по собственному признанию, исправит всего пару слов — для удобства произношения (sic!).

Итак, власть Георга VI распространяется на «всего пару слов». При этом не важно, насколько это соответствует истине. Ведь исторический фильм всегда проговаривается об истории современной. И, пожалуй, нигде еще столь откровенно (и, без сомнения, цинично) не выражала себя мысль о политике как декламаторе или актере.

---

[1] Согласно британским историкам, Эдвард VIII был настолько же глупым, насколько эгоистичным монархом. Всю свою жизнь он оставался поклонником «Третьего рейха». Женившись на разведенной американке, поддерживающей связь с Рибентроппом (в фильме слегка намекают на его отношение к нацизму), он лишился престола, при этом не прекращая поддерживать контакты с Гитлером и выражая готовность в случае необходимости стать марионеткой или «регентом». Известны фотографии, где Эдвард запечатлен с нацистским приветствием, из немногих его друзей большинство было чернорубашечниками. (Отмыть его от этой истории не смог даже королевский биограф Филипп Зиглер, который старался оправдать факт позорной коллаборации, но в конце концов сдался.)

Симптоматично, что главный герой картины — классический «номер два». Трон он получит лишь вследствие отречения старшего брата. И — согласно сюжету — всю жизнь будет путешествовать в сопровождении логопеда и декламировать тексты, которые — как он думает — необходимы народу.

И здесь возникает любопытная ситуация — король-статист верит, что голос монарха важен для нации (при этом вовсе не разделяет смысла произносимых фраз), народ в свою очередь верит в то, что обращение короля к нации

«Король говорит!»

этой нации важно. Оба они — и король в исполнении Ферта, и нация в исполнении менее известных актеров — бросают топку веры в костер иллюзий. Единственный, кто наблюдает эту мольеровскую комедию, — зритель.

Именно он, если не подпадет под чары добротной и скучноватой истории, рискует увидеть всю непристойность политики, которая делает из короля автомат.

Мелодрама из жизни Виндзоров демонстрирует власть, чей субъект отчужден уже не столько от фразы, но даже от голоса, который ее произносит. Читая под музыку[2], король не только не производит собственной речи (не разделяя или презирая чужую), но чудесно освобожден от того, чтобы слышать себя говорящим. Фильм, таким образом, повествует о власти, согласно которой произносящий политический спич уже не является субъектом политики. Король-имитатор — вот греза современности, воплотившаяся в суверене, свободном от собственных слов, эдаком «человеке без свойств»[3], удобном и на-

[2] В первую встречу логопед предлагает герцогу Йоркскому прочесть под музыку кусок из Шекспира, и тот с удивлением замечает, что читает текст без запинки. Как мы увидим в дальнейшем, любое чтение монархом политической речи будет сопровождаться закадровой музыкой, словно бы помогая ему не слышать себя.

[3] Словосочетание «человек без свойств» здесь не связано с названием романа Роберта Музиля.

чисто лишенном претензии властвовать. И тут нас осеняет догадка о том, почему король запрещал юному принцу собирать самолетики, табуировав именно эту разновидность досуга.

Допустим, что самолетики — это не что иное, как проявление творчества. Уютная и домашняя игрушка, собираемая ребенком, помогающая ему осваивать собственную вселенную. Запрет в данном случае — упразднение всякой свободы. Ведь наследник готовится к миру, который уже *сформулирован*. Миру, который последний не выражает, но исключительно пользуется его привилегиями (столь скромными, если говорить о свободе монарха распоряжаться собственной жизнью). Ирония содержится в том, что современный король действительно ничем не владеет. Заика учится правильной речи. Но дикция — всего лишь вопрос подражания. Рассказывая о принце, весь фильм героически сражающемся с языком (упражняющемся с логопедом, обучающемся правильной декламации), сюжет аккуратно скрывает то, что делает монарха монархом. А именно способность к политике как свободе *творить Историю*.

Не случайно в одной из финальных сцен Черчилль, вернувшийся к власти, сообщает принцу о том, что его собственные логопедические дефекты никогда не мешали ему заниматься политикой!

Напомним, что Черчилль являл противоположный тип «суверена». Известный в качестве литератора, чья карьера начиналась с блестящей беллетристической журналистики в духе Артура Конан Дойла, он действительно властвовал с помощью фразы. Черчилль, де Голль или Франсуа Миттеран создавали историю, совершая ошибки, принимая двусмысленные решения и нередко вступая в сомнительные альянсы. При этом политическое для них воплощало *силу различия:* проявления неравенства в мыслях, творчества, которое есть *опровержение опыта или традиции*.

Трагедия Георга — в том, что он выражает миф о политике, более не решаемся на насилие фразы — это миф о власти-как-функции[4], о короле-имитаторе, который только и может, что распоряжаться пространством в несколько предложений.

Впрочем, возможно, монарх желал бы чего-то большего. В фильме есть чудесная сцена. Будущий престолонаследник смотрит нацистскую хронику и, глядя на Гитлера, заходящегося как обычно в истерике, говорит с восхищением: «Вот человек, который может позволить себе не сдерживаться!»[5] Невероятно двусмысленно. И очень печально. Бедный, бедный герцог Йоркский.

---

[4] Коренное отличие старой власти от новой в том, что собственно человеческое здесь вытесняется «профессиональным». Политик уже меньше, чем человек с его крайностями, двойственностью и проявлением изначальной инаковости. Напротив, он тем больше человек современной политики, чем больше он сливается с фоном. В этом смысле герцог Йоркский идеальная символическая фигура — в нем все хорошо, но при этом невыразительно. Может быть, не в последнюю очередь, потому что этому королю, в сущности, нечего выражать.

[5] Вспоминается фраза Оруэлла, однажды сказавшего, что именно национальная сдержанность спасла англичан от фашизма.

ИННА КУШНАРЕВА

Кровавая баня

Поклонники «Черного лебедя» любят повторять, что это фильм не о балете и что балетным лучше со своими оценками в кино не соваться. Но достаточно прийти в кинозал и посмотреть фильм с «простым» зрителем, как станет понятно, что это не так. «Черный лебедь» — фильм о балете, искусстве для такого зрителя чужеродном и странном. Ощущается, как тоскливо вздыхает зал при виде первого кадра с балериной, танцующей лебедя. Зритель, конечно, шел в зал с надеждой, что фильм не о балете, и Аронофски в итоге его не обманет, потому что и сам этому искусству чужд, но эта чуждость — особая.

Чужак в каком-то искусстве — не так уж и плохо. В конце концов была же революция *Regieoper*, режиссерской оперы, когда, среди прочего, звали ставить режиссеров со стороны, из других видов искусства, никак с оперой не связанных, чтобы перевернуть, перелопатить устаревшие приемы и трактовки, привлечь публику, захватить внимание. Потом, конечно, сложился и закостенел свой собственный лексикон постановочных клише. И теперь в этом диалектическом водовороте уже потребуется чужак чужака, чтобы встряхнуть систему. В балете дело обстоит сложнее: там постановщик все-таки должен происходить изнутри. Что же до «Черного лебедя», то в театральных анналах точно была одна такая постановка «Лебединого озера», напоминающая общую канву картины Аронофски (возможно, специалисты назовут еще). В спектакле Хайнца Шперли в «Дойче Опер ам Райн» в качестве обрамления к сюжету тоже добавлены отношения в балетной труппе: премьер Зигфрид любит молодую балерину, танцующую Одетту, в роли злого ге-

«Черный лебедь»
Black Swan

Авторы сценария **Марк Хейман, Эндрес Хайнц, Джон Маклоглин**
Режиссер **Даррен Аронофски**
Оператор **Мэтью Либэйтик**
Художник **Тереза Депрез**
Композитор **Клинт Мэнселл**
В ролях: **Натали Портман, Венсан Кассель, Мила Канис, Барбара Херши, Вайнона Райдер**
Protozoa Pictures, Phoenix Pictures
США
2010

ния Ротбарта — постановщик, понуждающий ее отказаться от любви ради искусства. Зигфрид, чтобы заставить героиню ревновать, приударяет за примой, танцующей Одиллию, но не может вернуть расположение Одетты, которая полностью отдалась во власть хореографа. Очень узнаваемо.

Чужак — это хорошо, только он должен быть настоящим чужаком, а не случайно забежавшим с улицы обывателем, и проблема Аронофски в «Черном лебеде» именно в колебании между двумя этими позициями. Почти две трети фильма он строит на самом вульгарном фрейдизме. Если это такое герметичное искусство, что-то там должно быть нечисто и наверняка не обошлось без психопатологии. И точно, диагноз главной героини Нины Сейерс (Натали Портман) — фригидность. Иначе зачем городить весь этот огород, когда можно и так в постель лечь. Или бухну́ть, или колесами закинуться. Да мало ли чего еще можно, лишь бы не все эти турусы на пуантах. Фригидная, вот и умничает. Было бы все в порядке с сексом, на кой весь этот балет? И тут же услужливо подворачивается Лили (Мила Кунис), которая, хоть и с ошибками, но вон как ловко пляшет, все потому что в простоте.

«Черный лебедь»

Противоположностью такого кухонного дионисийства, конечно же, будет сексуально-ущербный аполлонизм Нины. Собственно, Лили и нужна для того, чтобы обычному зрителю было уютно на горних вершинах высокой культуры, чтобы было за что зацепиться и с кем идентифицироваться. Для этого в фильме предусмотрена эскапада в «нормальную» жизнь — сцена в баре, выпивка, колеса, реальные пацаны, ни разу в жизни не побывавшие в балете (а перед этим разговоры в гримерке о том, что на балет никто не ходит). Потому что в зале сидят нормальные люди, такие же, как те два чувака в баре. Показательна реакция обеих героинь в этой сцене. Лили умеет установить дистанцию, не снисходя до объяснений и отгородившись фразой об искусстве не для всех. А Нина, как маленькие балерины из советского фильма про хореографическое училище «Я вас любил», с готовностью вызывается достать мальчикам контрамарки. Беда не в том, что Аронофски не любит и не сочувствует своей героине — сочувствует, просто видит в ней малахольную. Интересно, почему не бывает фригидных рестлеров или асексуальных боксеров?

В этой ипостаси «Черный лебедь» можно рассматривать как трагедию фригидности в гиперсексуализированном мире, каковым в сознании обывателя выступает мир искусства, тем более балета. Это даже неплохой поворот: если все роли получают через постель и побеждает в этом сексуальном отборе самый искусный любовник/любовница, то куда деваться Нине, неумелой и нетронутой всеобщей вакханалией, которая и мастурбацией занимается

только по указке? Жизнь настолько сексуализирована, что в метро не проехать — напротив непременно будет сидеть пенсионер-эротоман. Героиню как будто отовсюду понуждают к наслаждению, всем окружающим ее наслаждение небезразлично, ей самой повсюду мерещатся призывы. Есть от чего сойти с ума. Про гиперсексуальность современности, делающей жизнь невыносимой, уже было — в «Элементарных частицах» Уэльбека хотя бы, но можно и еще, потому что культура такой критики скорее стыдится: ей надо генерировать знаки здоровья и витальности.

Сам факт того, что «Черному лебедю» хочется предъявлять претензии, а не просто от него отмахнуться, о чем-то говорит. Потому что, как ни странно, с показом балета у Аронофски получилось. И кажется, чисто техническое ограничение, связанное с тем, что вместо Натали на средних и дальних планах должна была быть дублерша, профессиональная балерина, и даже ноги и пуанты должны быть от нее, работало на режиссера. В фильме нет целостного, органичного танца, он рассыпается на фрагменты, как распадается тело героини. И есть моменты настоящего остранения — Нина всегда как будто не ожидает, что рядом с ней окажется партнер, и пугается его, как маньяка в хорроре. В конце концов, в «Лебедином» хоррор заложен в самой музыке. Аронофски и его композитору Клинту Мэнселлу за счет соединения Чайковского с насыщенным, гиперболизированном закадровым аудиопространством удалось совладать с этой музыкой гораздо лучше, чем Ксавье Бовуа в «О людях и богах» (странным образом «Лебединое озеро» оказалось в прошлом году востребовано дважды).

Одержимость пуантами в фильме как будто отсылает к истокам пресловутого китайского бинтования ног женщинам. Но все же остается ощущение, что Аронофски не хватило собственной физиологичности балета, и потому героине все время приходится с гипертрофированным треском стричь ногти и сдирать кожу для компенсации недостатка body horror, вытекающего непосредственно из профессии.

Но вот в последней трети фильма Аронофски включает «кинематограф истерии» и переходит на позиции настоящего деконструктора. На интерпелляцию Лероя (Венсан Кассель), требующую от нее стать соблазнительной во вполне нормализующем смысле — как Лили, — Нина отвечает чисто психотическим демаршем. Блок писал, что там, где у Гейне было «при виде нее у меня кишки переворачиваются в брюхе», Фет переводил «друг мой пре-е-лестей полна». От Нины требуют быть «полной прелестей», а у нее в ответ со скрипом вытягивается шея, колени прогибаются назад, а сквозь кожу лезут даже не перья, а черные колючки.

Лерой кричит Нине про «трансцендентность» (это слово удивительно резонирует в зале мультиплекса), и она трансцендирует — в Чужого, в настоящего лебедя, а не в репрезентацию. В мощную злую птицу, в образе которой Зевс изнасиловал Леду. Ей бы танцевать у Мэтью Борна вместе с его мускулистыми «мужскими лебедями». А вместе с Ниной трансцендирует фильм — в трэш, в низкий жанр. И это, на самом деле, очень точно, потому что куда еще может трансцендировать заведомо высокое искусство, каковым является балет, — именно туда, в трэш, чтобы обозначить саму способность к преодолению, иначе за всеми постановочными стереотипами ее уже больше не разглядеть.

Высокое, представленное непосредственно, напрямую, больше не работает, превращается в нелепое и комическое, в маразм и в нафталин, в «друг мой пре-е-лестей полна!». На высокое можно только указать, намекнуть, диалектически обозначив его через абсолютную противоположность.

И все-таки «Эмма Бовари — это я», и Даррен Аронофски и сам, как Нина Сейерс, — не может раскрепоститься и отпустить свою героиню. В финале ему все равно нужен последний завиток: Нина, вернувшись из своего зооморфного делирия, умирает с патетической фразой на устах: «Я постигла совершенство».

НИНА ЦЫРКУН

I'm CEO, bitch!

«Социальная сеть»
The social network
Автор сценария **Аарон Соркин** *(по книге* **Бена Мезрича***)*
Режиссер **Дэвид Финчер**
Оператор **Джефф Кроненуэт**
Художник **Доналд Грэм Берт**
Композиторы **Трент Рознер, Аттикус Росс**
В ролях: **Джесси Айзенберг, Руни Мейра, Джастин Тимберлейк, Эндрю Гарфилд, Брайан Бартер, Арми Хаммер, Бренда Сонг и другие**
Columbia Pictures/ Relativity Media/Michael De Luca Productions/ Scott Rudin /Productions/Trigger Street Productions
США
2010

Самое трудное, практически невозможное — показать гения за работой. Будь то поэт, композитор, ученый или вот — создатель Социальной сети, объединившей более полумиллиарда человек. Если твое творение сделало тебя самым молодым миллиардером в мире, то ты точно — гений. Автор книги Бен Мезрич, сценарист Аарон Соркин и режиссер Дэвид Финчер не встречались со своим героем — что толку, пусть лучше руки будут развязаны, чтобы получилась связная история. В качестве такой связки в экранной биографии создателя Facebook Марка Цукерберга появилась девушка Эрика (Руни Мейра), триггер фабулы, одновременно сказочно-стереотипной и жизненной: девушка посылает парня подальше, он идет и совершает подвиг. Или открытие.

Взбешенный Марк Цукерберг (Джесси Айзенберг), желая отомстить Эрике, выставляет на своей страничке фотки студенток с сайта Harvard Connection, предлагая юзерам расставить их по рейтингу; сам он первым делом оттягивается на прелестях Эрики. Так было положено начало Facebook. Задачка была малосимпатичная, результат — наоборот. Потом будет опять наоборот; плетя свою паутину, Марк не побрезгует чужим интеллектуальным добром, вышвырнет вон единственного друга и соавтора Эдуардо Саверина (Эндрю Гарфилд), и вообще хуже него окажутся только заносчивые братья-близнецы из потомственных гарвардцев Уинклвоссы (которых играет один Арми Хаммер). Гений в своем деле и безвольный слабак в реальных отношениях (как и большинство пропавших в Сетях), экранный Марк попадает под обаяние другого гения, создателя Napster Шона Паркера (Джастин Тимбер-

лейк), на этот раз действительно злого, и Шон мог бы далеко увести Марка по кривой дорожке, не будь тот достаточно равнодушным к земным соблазнам, как часто бывает свойственно гениям.

Марк Цукерберг из фильма мало похож на своего реального прототипа.

Одна из немногих «правд» — его равнодушие к деньгам. 6,9 миллиарда долларов, которые записал за ним Forbes, в нашем российском представлении плохо увязываются с арендованным домом, в котором он живет, и скромным автомобилем Acura, на котором он ездит. Насчет девушки авторы выдумали: в реале никто Марка не бросал, и сейчас он живет с китайской студенткой Присциллой, даже летал на ее историческую родину знакомиться с родителями. Словом, он не обиженный гордячкой сутулый аутист в шлепанцах Adidas, а вполне обаятельный парень, который арендовал несколько кинозалов, чтобы повести на премьеру весь штат своей корпорации, а потом всех угостить «эплтини» — напитком, который сам впервые попробовал, вопреки придумке создателей фильма. И еще в жизни для него характерно слегка привставать на цыпочки, как будто вглядываясь в какую-то невидимую нам цель. Посмотрев «Социальную сеть», он отметил все номинальные несоответствия действительности, одобрил набор футболок, оставил без комментариев мотив предательств и воровства чужих идей и указал на главный тематический промах — мотивацию его действий, которая на самом деле не связана ни с неудачами на любовном фронте, ни с желанием утереть нос однокорытникам-мажорам, а заключается в том, чтобы «сделать какую-нибудь классную вещь». По фильму выходит, что Марку важнее всего было самоутвердиться, и потому он так радуется своему успеху, зафиксированному на визитке: I'm CEO, bitch! Для сравнения можно упомянуть, что теперь в качестве CEO (chief executive officer, то есть, по-русски сказать, топ-менеджера) Цукерберг даже не имеет собственного офиса в зданиях своей корпорации. Он по природе аскет, не интересующийся материальными благами, как всякий человек, обладающий подлинной властью, и любимая страничка у него в Facebook — Eliminating Desire («Игнорируя желание»).

Премьера фильма состоялась 24 сентября 2010 года на Нью-Йоркском кинофестивале, а в декабрьском номере журнала Time Цукерберг был объявлен «человеком года» за то, что «объединил более полумиллиарда человек и нарисовал карту социальных отношений между ними, создал новую систему обмена информацией и изменил нашу жизнь».

Если говорить о стилистике фильма Дэвида Финчера, то это скорее всего «новый новый журнализм»: бесстрастная хроника сегодняшнего дня, поданная в стремительном и хаотичном информационном потоке, и экранный Марк — типичный этого дня представитель. Он молотит языком не хуже Тины Канделаки (Соркин и Финчер пытались вложить в его уста максимум текста из книги, это быстроговорение задает стремительный ритм фильма), и вроде весь как на ладони, а на самом деле неуловим, и вместо лица у него набор аватар. По жанру эта картина точно не байопик, и герой нашего времени, но одновременно и сэлинджеровский персонаж, которому противно рассказывать о себе «всю эту давидкопперфильдовскую муть», — один из миллионов призраков Сети, более всего боящихся идентификации.

Реальный Цукерберг скорее разрушает privacy, за что не раз получал гневные месседжи от пользователей. (И, бывало, сдавал назад, как в случае с системой Beacon, по которой можно было определить, кто какие покупки сделал.)

Интернет можно считать наследником контркультуры 60-х с ее культом отдельных сообществ, противостоящих официозу в любых формах. В популярной формуле Тимоти Лири Turn on, tune in and drop out поменялся один компонент, и она приобрела новый вид: Log on, tune in, drop out, но Интернет по инерции во многих умах ассоциировался с наркотиком, вызывающим серьезный недуг социопатии.

Еще недавно Интернет был прибежищем анонимных душ, скрывающихся за никами; Facebook — это комьюнити по интересам, где нет нужды пря-

таться (символически эту ситуацию отражает архитектурно-дизайнерский облик стеклянных зданий без перегородок в Пало Альто), наоборот, тут можно беззастенчиво пиариться и общаться с людьми, которых знал только по репутации, а теперь они выстраиваются в очередь, чтобы с тобой зафрендиться. Цукерберг вплел в свою паутину одну двенадцатую всего населения Земли, превратив ее в глобальную деревню, по числу жителей занимающую третье место в мире после Китая и Индии. Реальный Марк не был анахоретом-отшельником, он воспитывался в многодетной семье, имел много друзей в кампусе, и у него не было причин к эскапизму и тем более к социопатии. Он стремился не к самоизоляции, а наоборот, — к жизни на виду. Соответственно идеология Facebook состоит в том, чтобы каждый получил возможность проявиться; иначе говоря, Цукерберг вернул нам себя. Карнавально-масочный период Сети, в которой личность распадалась на множество вымышленных аватаров, закончился.

Facebook картографирует киберпространство по типу реального мира, побуждая юзеров к социализации. И вроде бы все хорошо. Правда, здесь возникает другая опасность. Мало-помалу оказалось, что Facebook проник повсюду, и куда в Сети ни сунешься, практически везде наткнешься на голубые кнопочки, и f-аккаунт служит паролем на многих респектабельных сайтах, а друзья буквально подстерегают тебя чуть ли не на каждом шагу, создавая неловкое ощущение пребывания под постоянным контролем. Более того, вовлеченные в этот взаимообмен, соблазненные очевидной эмпатией, мы открываемся больше, чем изначально предполагали, растрачивая интимность подчас по пустякам. Поэтому Facebook все чаще сравнивают со схемой Понзи (финансовой пирамидой), в которой, как известно, выигрывают только первые и которая по сути своей является изощренным мошенничеством.

Интрига в фильме Дэвида Финчера закручивалась вокруг социопатичной личности Цукерберга и его юношеских неврозов; в реальности он не только дружелюбный коллективист, но еще и продвинутый знаток человеческих душ, который в университете с той же интенсивностью изучал психологию, что и нужные для программирования науки. Отсюда и подозрения в том, что он изобрел Facebook в отместку всему человечеству, заразив его нарциссизмом и пустым высокомерием. Это вряд ли отражает истинную мотивацию Цукерберга, но фильм, повторяю, не о нем, это не байопик. Это триллер в духе Финчера, раскручивающийся преимущественно флэшбэками от конца к началу. И героем его стал на этот раз не серийный маньяк-убийца, а персонаж властвующей IT-элиты, один из тех, кто превращает реальную человеческую среду в единицы и нули базы данных, которому — в духе старомодной двухмерной морали прошлого — грозит реальное одиночество, несмотря на миллионные толпы виртуальных френдов. («Нельзя завоевать полмиллиарда друзей, не заслужив нескольких врагов».) Не случайно фильм, снятый в мрачной темно-коричневой гамме, сопровождаемый тяжелыми минималистскими аккордами Трента Рознера и Аттикуса Росса, начинается в многолюдном баре, в присутствии любимой девушки и друзей-приятелей из кампуса, а заканчивается в пустой комнате, где Марк сидит наедине с компьютером. Другой вопрос, что может только это ему и нужно. А настоящим зловещим финалом триллера «Социальная сеть» мог бы стать фрагмент из реальной жизни, когда на конференцию Марка Цукерберга в его «Аквариуме» пришел единственный мужчина в костюме — директор ФБР Роберт Мюллер. Чтобы пожать руку и по-свойски перебросить несколькими словами.

ЕЛЕНА ПАИСОВА

На дне

После «Миллионера из трущоб» казалось, что с Дэнни Бойлом что-то не так. Картина, полюбившаяся миру, все же лучилась невероятной искусственностью и была настолько плотно закатана в глянец, что под ним трудно было вообще что-либо разглядеть. Эта занятная (и, в общем, мастерски сыгранная) игра в жанр success story, возможно, слишком уж сильно увлекла режиссера, завела в топь тягучего гламура, способного, как известно, высосать из автора последние соки. После такого «захода» трудно было поверить, что этот человек когда-то снял «Неглубокую могилу», «На игле» и даже «Пляж». В этом смысле «127 часов» в некоторой степени оправдал режиссера и дал ему возможность вернуться к реальности, а также к своему излюбленному типу героя и философии, исчерпывающе отраженной в названии песни Игги Попа, звучавшей в «На игле», — Lust for life.

История Арона Ралстона — американского альпиниста и известного теперь уже всем экстремала — оказалась для режиссера почти идеальным материалом и в то же время тестом на прочность, который он, надо сказать, с блеском прошел. Берясь за экранизацию столь статичной и скупой на события жизненной истории, начало, все обстоятельства, конец и последствия которой всем более или менее известны и описаны в книге Ралстона Between a Rock and a Hard Place (2004), нужно иметь по крайней мере смелость. А возможно, и нечто большее, учитывая, что большинство картин режиссера — фейерверки из бешеного ритма и безостановочного действия множества персонажей, настоящие адреналиновые коктейли. Герои Бойла — многих из которых хочется назвать режиссерским альтер эго — постоян-

«127 часов»
127 Hours

Авторы сценария **Дэнни Бойл, Саймон Бофой, Арон Ралстон**
Режиссер **Дэнни Бойл**
Операторы **Энтони Дод Мэнтл, Энрике Шедьяк**
Художники **Суттират Энн Ларларб, Лес Бут**
Композитор **А.Р.Рахман**
В ролях: **Джеймс Франко, Кейт Мара, Эмбер Тэмблин, Шон Ботт, Колман Стингер, Трит Уильямс и другие**
Film4 Productions, Cloud Eight Films, HandMade Films
США — Великобритания
2010

но в движении, в поиске, в борьбе с чем-то и за что-то (или же ради самой борьбы), в сомнениях и бессистемных размышлениях. Обычные, в общем, холерики, оказавшиеся в непривычных условиях, и часто последнее, о чем они задумываются, — это причины, по которым они в них оказались. Но, похоже, как раз нежелание искать причины, а также морализировать на темы «как и почему?» и «что из этого следует?», и делают картины Бойла такими незамусоленными и искренними, пусть и местами наивными. Многие его фильмы по сути и есть сказки, взять хотя бы «Пляж», «Миллионы», «28 дней спустя», тот же «На игле». Но, кажется, для Бойла и сама жизнь похожа на сказку, пусть и жестокую и вовсе не детскую, и все, что в ней происходит, — естественно и жутко, невероятно и вполне закономерно. Фантастические мотивы он вплетает в жизненные перипетии столь бессовестно и беззаветно, а главное, ненатужно, что вслед за ним зритель полностью отдается этой иллюзии реальности, следуя по придуманным и проложенным режиссером коридорам псевдологики.

«127 часов»

В «127 часах» Бойлу удалось и стопроцентно подлинный сюжет превратить в качественный триллер даже с примесью экшна. Только в данном случае главных персонажей всего два — человек и камень. И, может, еще портативная камера да тупой ножик.

Лихорадочно эйфорийный, абсолютно клиповый «пролог», возможно, слишком развеселый и безбашенный, почти кричащий о том, что он-то как раз призван нагнетать атмосферу тревоги и ожидание неминуемой трагедии, и поэтому слегка нелепый и сумбурный, почти не дает нам времени, чтобы разглядеть главного героя (в исполнении Джеймса Франко, очень почему-то похожего здесь на героя какого-нибудь комикса) и понять что-либо о его жизни. Ясно только, что это жизнерадостный парень, предпочитающий получать адреналин наиболее здоровыми способами.

Так вот легко, на бешеной скорости Бойл вбрасывает нас в реальность того дня, на вибрирующие светом и жаром просторы штата Юта. Открыточные пейзажи, прыгающие вокруг под музыку, льющуюся в уши, скорость, смех, солнце. Дальше — смешные заблудившиеся девушки, фотки, прыжки в воду сквозь расселину в скале. Дорога, дорога. Приятная шершавость камня. И, наконец, пара секунд, разрушающие все, больно разрезающие эту идиллию. Рана — узкое ущелье, куда падает Арон, — не зарастет, а превратится в его одиночную камеру на последующие 127 часов. А тяжелый валун станет продолжением его правой руки.

Недоумение, паника, злость, боль, досада, смирение, тщетные попытки освободиться, а затем воспоминания, галлюцинации, диалоги с собой и с воображаемыми другими — весь спектр чувств и реакций, постоянно перетекающих друг в друга, хаотично циркулирует меж стен расселины, превращаясь в экшн на месте. Все это спрессовывается в какой-то один бесконечно долгий, мучительный, но не вязкий, а вибрирующий болью и видениями момент. Этот момент мы проживаем там, на дне, в темноте, зажатые и оторванные от жизни, в совсем другой реальности. Единство времени и места здесь оказывается пугающе необъяснимым и неизбежным, а главное, случайным.

В какой-то момент фильм вдруг начинает напоминать как раз комикс о супергерое (собственно, тут есть замечательный эпизод, где Франко и разыгрывает перед камерой воображаемое телешоу, героем которого он неожиданно стал). Это и смешное, и страшное сравнение усиливает чувство внутреннего хаоса, который все разрастается, пульсируя и дрожа в расширенных зрачках и периодически растраиваясь в пространстве полиэкрана. Герой здесь борется не с вселенским или каким-то бытовым злом, даже, в общем, не со стихией, а с последствием нелепой случайности, олицетворение которой — простой круглый камень. А потом уже — с собой, со страхом боли и с самой болью, с голодом и жаждой, с отчаянием и слабостью. Но этот «случайный» героизм вдруг оказывается самым что ни на есть подлинным и естественным, а потому вдохновляющим.

Человек, долгое время сидящий один в замкнутом пространстве, думает о многом. Точнее, вроде бы должен подумать о многом. Ралстон киношный, сидя в своем каменном мешке, придавленный сверху плоским квадратом неба, на котором изредка возникает черный вороний силуэт, не размышляет о Боге, душе, высшем смысле, своем предназначении на Земле, о том, что, возможно, это наказание за грехи. Вместо этого он постоянно прокручивает в голове эпизоды из недалекого прошлого, из детства, вспоминает бывшую девушку, беседует со стариком Синим Джоном (чьим именем и назван каньон), слышит топот лошадей над головой и шум спасительного мощного водного потока, выносящего его на поверхность. И видит маленького мальчика на диване посреди пещеры — себя. Арон прикован к реальности даже в галлюцинациях. Но сверлящее чувство ужаса рождается из мысли о том, что именно этот камень ждал его все это время, ждал момента, еще когда парил где-то в космосе, ждал, чтобы упасть сюда, нашел его, Арона, именно здесь. А он, Арон, всю свою жизнь неосознанно шел именно к этому каньону, и каждый вздох, каждое движение приближали его к моменту «встречи». Фатальная ошибка. Одна эта мысль — осознание неизбежной случайности происходящего, ощущение какой-то глупой неправильности и в то же время закономерности происходящего становится сильнейшим катализатором всех защитных механизмов. «Не унывать», — говорит человек, мысленно уже расставшийся со своей правой рукой. Потом выцарапывает на стене свое имя, даты рождения и смерти — теперь ужас стал почти материальным, рельефным. Жажда жизни просыпается, когда страх достигает крайней точки. В ней у тебя уже нет выбора. Ты должен жить во что бы то ни стало. Главный инстинкт, вскипающий внутри и сметающий все на своем пути, как тот водный поток из сна-галлюцинации.

Как ни странно, «127 часов» почти не наводит на метафизические размышления. Это действительно кино «проживания» в полном смысле этого слова. История человека, переступившего некую грань, за которой страха не существует. Человека, увидевшего свою жизнь со стороны. Сумевшего забыть страх и найти в отчаянии силу. После просмотра остается легкое чувство эйфории, словно впрыснули дозу адреналина. В голове роятся банальности вроде того, что жизнь прекрасна и безразлична, что случайность неизбежна и всегда подстережет именно тогда, когда ты меньше всего к ней готов, что рассчитывать нужно только на себя, и прочая ерунда. Да, и еще отчего-то безумно хочется жить.

К О М М Е Н Т А Р И И

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Революция женщин

У каждой революции есть скрытые движущие силы. Не просто «недовольство широких масс» (они всегда недовольны), и не «заговор мировой закулисы» (она постоянно плетет свои сети), а нечто загадочное. Выход энергии из неожиданного источника.

Например, иранская революция 1979-го и вообще всплеск исламского фундаментализма — это, если можно так выразиться, «революция внуков». Отцы отрицают ценности дедов, внуки к ним возвращаются. Представим себе такую картину: родители переехали в город, оставив малолетних детей в деревне на попечении деревенских бабушки с дедушкой. Уехали, стали городскими людьми, а своих детей совсем забыли. Ясно, что дети будут любить деда с бабкой, а папу с мамой возненавидят. Они воспримут и усвоят деревенские ценности. И чем сильнее будет в них обида на родителей, тем агрессивнее они будут эти ценности отстаивать. Это очень схематично, конечно. Но в целом верно описывает ситуацию.

Почему мусульманский Восток так резко среагировал на ускоренную вестернизацию, почему знаменем последних десятилетий стало возвращение к исконным принципам ислама? Попытайтесь себе представить, что в России XX века власть вдруг навязала народу нечто совершенно чуждое национальным жизненным навыкам — да тот же ислам, к примеру. Это был бы глубочайший социально-психологический шок. Точно такой же, какой испытали жители поспешно вестернизируемого Ирана. Женщина в открытом платье, одиноко шагающая по тротуару, — это культурный нонсенс. И монстр для человека, выросшего в традиционной исламской культуре. Но и женщина в одежде до пят, с закрытым лицом, выходящая на улицу непременно в сопровождении мужа или брата, — точно такой же монстр и нонсенс для русского. Если бы в России верховная власть вдруг запретила выпивку и миниюбки, побивала бы камнями неверных жен, а за кражу рубила бы руки — будьте уверены, в стране очень скоро грянула бы Великая европейско-либеральная революция, поддержанная широкими народными массами.

Вот схема фундаменталистской революции, «революции внуков»: многовековая традиция — резкая инновация — реакция в виде попыток восстановить традицию (часто в более суровом обличье, чем исторический образец).

Теперь на наших глазах в Тунисе, Египте, Йемене и Ливии происходит нечто, в принципе, другое. Я бы сказал, прямо противоположное. Там происходит модернизаторский бунт. Восстание против косной традиции.

Олицетворением традиции, ее самым худшим воплощением стали лидеры этих стран, сидящие на своих постах по двадцать, тридцать, сорок лет. Даже если сами эти лидеры не были такими уж традиционалистами-фундамен-

талистами. Может быть, даже наоборот. Они, по их собственным заявлениям, героически сдерживали напор исламистов-радикалов. Хотя кто сегодня может поручиться, что сама эта «исламская угроза» не была выдумана арабскими диктаторами?

Радикальные исламисты, конечно, были, но вот была ли реальная угроза, что они придут к власти? А придя к власти, тут же устроят глобальную террористическую войну? Вполне вероятно, что это было пугалом для Запада. Чтобы западные правительства поддерживали этих диктаторов. Чтоб эти диктаторы могли свирепствовать и воровать как бы в обмен на стабильность на южном фланге.

Не знаю. И никто, наверное, не знает точно.

Еще одним воплощением традиции стали семьи диктаторов, разветвленные кланы. По существу, монархические семьи. Я где-то читал: «Народу Туниса не повезло, потому что новая жена президента Бен Али — из многодетной семьи». У нее десять братьев! Одному банки, другому дороги, пятому аэропорты, восьмому еще что-то. Сын Мубарака должен был стать следующим президентом и тоже править лет тридцать.

Третьим олицетворением традиции стала коррумпированная бюрократия, связанная с правящими кланами. Она была точно так же бессмертна, несменяема, самодовольна и бесконтрольна, как диктатор и его дети-братья-племянники.

Нравится нам это или нет, но в большинстве стран большинство людей ассоциируют себя с государством, то есть с властью, с правительством. Поэтому любая смена правления — даже просто одной только главной фигуры — всегда воспринимается как смена вех, как реформа, как новые возможности для множества людей. И это далеко не всякий раз иллюзия! Хотя и иллюзий тут тоже немало. Но в любом случае: родиться при Каддафи, жить при Каддафи и умереть при Каддафи — это апофеоз гражданской безнадежности.

Желание перемен охватило арабские страны.

Но о каких переменах речь?

Наступает «революция женщин».

Великое учение ислама было приватизировано никчемными мужиками — вот основное несчастье нынешних арабских режимов. Мужики, гордящиеся своим «мужчинством», которое состоит в наличии бороды и краника, и более ни в чем, поработили женщин. Зачем? А ради чувства собственной значимости. Потому что кто ты такой, с копеечным заработком, нулевым образованием и мизерными социальными возможностями? В лучшем случае ты объект для правозащитной деятельности. Тоже ведь человек, как говорится. Но если перед тобой пресмыкаются три-четыре женщины, закутанные в черное, и ты объясняешь им про «можно» и «нельзя»; если ты готов убить свою дочь за то, что она не туда посмотрела; если тебе можно изменять жене, а твою жену за измену побьют камнями; если в суде твое свидетельство вдвое весомее, чем свидетельство женщины, — тогда ты не просто нищий торговец или безработный погонщик ослов: ты ого-го! Мужчина! Замолчите, бабы, мужчина говорить будет!

Еще раз подчеркиваю — ислам, Коран здесь совершенно ни при чем.

Чрезвычайная строгость Ветхого и Нового Заветов к женскому полу не помешала Западу еще в позапрошлом веке раскрепостить женщин, открыть им все жизненные дороги; при этом Запад оставался безусловно христианским, а кое-где даже фундаментально христианским. Запрет разводов в Италии не мешал женщинам ходить в мини-юбках и свободно общаться с людьми обоего пола — в офисах, в магазинах, ресторанах. Было бы желание, была бы осознана историческая необходимость освободить женщину от бремени традиционных ролей — мусульманские богословы найдут этому каноническое обоснование. Или объяснят, что это не вопрос вероучения. Вот, к примеру, в Казахстане женщины издавна, со Средних веков, занимались политикой, командовали целыми регионами и династиями. При этом казахи были и остаются мусульманами.

Очевидно, дело не в исламе, а в культурных особенностях некоторых народов.

Но этому приходит конец.

Индустриальный скачок в Европе XIX — XX веков обусловлен эманси-

пацией женщин. Когда женщина свободно пошла в университет, в офис, на фабрику, когда она получила реальную (экономическую и культурную) возможность жить самостоятельно, без мужской опеки — экономическое и социальное развитие Запада получило мощный импульс. Появился большой отряд новых работников, и усилилась конкуренция на рынке труда, то есть возникли новые стимулы к повышению квалификации. Звучит занудно, понимаю. Давайте проще: эмансипация женщин — это и есть условие модернизации. Экономической, политической, социальной, культурной.

Раскрепощение женщин — это главный исторический вызов, который стоит перед арабскими обществами. Конечно, какие-то шаги в этом направлении делались давно, но очень мелкие и осторожные. Даже в Саудовской Аравии есть несколько очень продвинутых дам, вроде бы независимых, — есть даже владелица современного модного ателье. Про нее снимают телерепортажи — именно из телевизора я о ней и узнал. Такая вот витринная эмансипация: хорошо, но мало. Настало время более решительных шагов.

Арабский мир может стать реальной альтернативой Китаю: много недорогой рабочей силы, тепло (не надо отапливать цеха), да и к Европе в десять раз ближе. Для этого нужно только одно — массовый выход женщин из дома на работу.

Вот истинная причина бедности — и настоящая причина революции: женщина в плену у «мужской традиции». Там, где социальные возможности женщин ограничены домашним хозяйством, — там (если нет нефтяных чудес Аравии и маленьких эмиратов) экономический рост фатально не поспевает за ростом населения.

Поэтому мне не кажутся обоснованными тревоги по поводу прихода к власти исламских фундаменталистов. Нынешняя арабская революция свершается во имя обновления, поиска новых возможностей развития и роста. А вовсе не во имя возвращения к утраченным идеалам, как это было в Иране.

Вообще же исламский фундаментализм — штука очень непростая. Конечно, в арабском мире есть такие люди, партии и движения (как, впрочем, везде есть очень религиозные люди, и организации таких людей тоже существуют везде). Возможно, именно в арабском мире, и вообще в ареале ислама, фундаментализм сильнее, активнее, наступательнее, чем в ареале христианства или, скажем, индуизма. Да, да, да. Но при этом «исламский фундаментализм» как политический концепт — это инструмент диалога Востока и Запада. Точнее, жупел, которым арабские диктаторы попугивают мягкотелых западных лидеров, а те — своих трусоватых избирателей. Исламский фундаментализм и нефть — вот два вертела, на которых крутится Запад в своей ближневосточной политике.

Нынешняя арабская революция — это еще и ответ на лицемерие Запада.

Все европейско-американские разговоры о правах человека, о содействии демократии и о прочих лучезарных материях тут же заканчиваются, когда дело касается нефти и смерти. Ах, как легко и приятно было содействовать демократическому развитию, скажем, в коммунистической Польше. А сейчас — в посткоммунистической Белоруссии. Нефть оттуда не поступает, террористическая угроза оттуда не исходит, и солдат туда посылать не надо. И как трудно и неприятно содействовать демократизации Ливии, потому что там много нефти, а вмешательство чревато людскими потерями.

Иногда кажется, что на Западе слово «солдат» вообще потеряло всякий смысл. Запад привык жить хорошо. Он размяк, он боится. Западному обывателю наплевать на все, кроме социальных выплат. А политик там раз в четыре года оказывается в избирательной кабинке с глазу на глаз с обывателем. Поэтому Запад лебезит перед восточными диктаторами. И называет этот позор умным словом realpolitik.

На поверку оказалось, что «реальная политика» — не такая уж реалистичная. Она основана на ложном предположении, что диктатора можно умаслить, позволив ему терзать подвластный народ. Но нет зла, которое длилось бы сто лет. Потом обязательно наступает революция.

Самая выгодная политика основана на идеалах и морали. Конечно, осуществление такой политики требует жертв. Но ведь и прибыль невозможна без издержек! Законы рынка, куда денешься.

ОПЫТЫ И МАКСИМЫ

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ:

«Болото и нефть — наши главные метафоры»

Красота спасет мир. Культура спасает и занимается этой работой в режиме нон-стоп. Что, например, осталось от советской эпохи? На память очевидцев полагаться нельзя — они спешат забыть, стереть даже то, что происходило совсем недавно, десять, двадцать лет назад. Не помнят ни очередей в магазинах, ни пустых полок, ни страха открыть в метро запрещенную книгу (какого-нибудь вполне невинного Сирина), ни собственного рабского состояния, когда за границу выпускали погулять исключительно «проверенных товарищей»... Только тексты, живопись, кино сохраняют для нас и для наших потомков исчезнувший мир антиутопии, сгнившую на корню натуру.

Из русского слова «красота», как из ссадины, сочится красная «краска», этим соком горит икона, она же делает женское лицо сексуально привлекательным. То есть для нас «красота» — это все-таки искусство. В отличие, например, от польского «урода». Польская Афродита рождается из вульвы и расцветает естественно; в свой черед русская создается творческой волей, вопреки сопротивлению косной материи (включая и кости Кощеева государства). Кто-то усмехнется: «Не стоит вам, русским, обольщаться на свой счет». Но ведь это идеал, надиктованный языком, а не повсеместная норма.

Как здесь понимать «спасение»? В христианском значении слова — как спасение души мира, его духовной ДНК? Тогда опять возвращаемся к культуре. Если же речь идет о спасении видимого мира, мира людей, цивилизации, тогда следует, наконец, заново уловить, восстановить связь между эстетикой (прекрасным) и этикой (нравственным чувством). Все последнее время мы с горечью наблюдаем, как в русском мире деградирует мораль. То, что казалось абсурдным и безобразным еще десять лет назад, сегодня ощущается обществом как обычай, от которого нормального человека с души воротит, но он его уже принимает — как повседневность, как дурной климат.

В мире Достоевского Афродита Пандемос — истеричная и властная Настасья Филипповна — не только никого не спасает, но губит, неутомимо провоцируя скандалы, конфликты, звериную вражду между мужчинами и женщинами, и в итоге сама становится жертвой этого театра жесткости. Здесь эрос почти не отличим от танатоса — влечения к смерти и небытию. А вот петербургская Магдалина — Сонечка Мармеладова, красота которой имеет не физическую, а духовно-эмоциональную природу, — она силой своей тихой любви действительно спасает падшего человека.

Вторая евангельская заповедь: не делай изображений того, что вверху, и того, что внизу, и не поклоняйся им. Отец Александр на мой вопрос отвечал не-

убедительно: мол, это дополнение к первой заповеди, где, как известно, речь идет о многобожии. По-моему, для примечания не нужна была отдельная заповедь, тут иной смысл: не обожествляйте материальные объекты, не подменяйте символами духовную практику: и то, и другое — атавизм, язычество. В России нарушение второй заповеди как-то особенно, ослепительно очевидно. Обрядоверие, почитание чудотворных икон и мощей, страстная привязанность ко всему конкретно-материальному и полнейшее равнодушие — не только к богословию, но и к самому смыслу евангельской проповеди.

Люди искусства и люди науки знают главное свойство живого — оно несовершенно, оно хрупко и уязвимо. Поэтому бессмысленно управлять обществом, сдавливая ему горло, умертвляя его тотальным контролем. Схемы химерического ума, где любая мысль несет вирус идеологии, работают только на бумаге и только до тех пор, пока этой бумагой не подотрется следующее поколение. Общество должно быть живым, то есть каждую секунду иным, в чем-то ассиметричным, нелепым, спонтанным, нарушающим логику машины — хоть бюрократической, хоть политической, хоть военной. Операторы восставших из ада машин, к вам обращаюсь я: дайте обществу быть живым, уберите свою сильную руку с его нежного горла — других рецептов развития страны не существует.

Когда кухарка решила управлять государством — это еще полбеды. Вот если у той кухарки появились наклонности серийного убийцы и включилось воображение маньяка-людоеда, тогда трепещи, народ православный.

Эссе Юрия Магаршака. Россия — предельно диссипативная страна. Среда здесь вязкая настолько, что любой путь в любом направлении прокладывать бессмысленно — он тут же затягивается, исчезает, не оставив следа. Не зря болото и нефть — наши главные метафоры. Вся энергия населения из поколения в поколение уходит на преодоление абсурдных препятствий. Мы постоянно продираемся сквозь самих себя, как сквозь дремучий лес — с нулевым результатом на выходе. Конечно, это диагноз — убийственно точный. (Смотрящие из-за зубчатой стены пост убрали мгновенно, испугавшись столь внятно сформулированной истины.) Но юмор, по-моему, вот в чем: в результате наших вековых бесплодных усилий по преодолению вязкого коллективизма, вязкой бюрократии, вязкой коррупции, архаичного мышления, полицейщины и т.п., в результате экзистенциального трения Россия не создает ничего, кроме великих идей и великих людей — лютых злодеев и гениев. Злодеи — это те, кто растворился в родном гумусе, стал частью среды, превратился в кикимору болотную, а гении — те, кто ухитрился сохранить человеческий облик и свой уникальный дар... Что, по-вашему, сложнее: сотворить айфон или Пушкина? То-то, ребята, — нам есть, чем гордиться.

Отец Александр написал, Саша Смирнов переслал:

«Ребенок — есть образ радостного и счастливого раба. Он зависит от нас во всем, но это не мешает ему пользоваться миром гораздо полнее, чем пользуемся мы. Он умрет, если мы его не накормим и не оденем — но разве это мешает ему любить нас совершенно бескорыстно. Он получает шлепки и подзатыльники за то, что нарушает наши правила. Он живет по чужому, совсем не удобному для него закону — но не замышляет революций и не собирается ничего менять. Он принимает свое рабство с радостью и совсем не замечает его. Вот в чем главное духовное свойство ребенка. Он объясняет и оправдывает наше рабство Богу — вот такое оно и должно было бы быть — простым и беззаботным, как у птиц и полевых лилий. Рабство в любви и заботе. И рабты не потому, что сам немощен и мал, и даже не потому, что согрешил и пал. А потому, что Бог велик. И рабство твое оттеняет Его непостижимое величие и так участвует в нем. Признание себя малым есть признание своего сыновства Богу и отечества Божия над собой. А непризнание — есть затянувшееся и гиблое тинейджерство современного человека, бессмысленное, дерзкое

противоборство руке питающей и удерживающей над окончательной бездной. Руке, медлящей с наказанием, потому что и в этом озлобленном и косном виде ты родное и ты дитя. Обморок небытия не дано вспомнить человеку, а детство всегда близко. И потому еще эти воспоминания в человеке сильнее и отчетливее всех других воспоминаний. Ничего, ничего из окружающего нас не мешает нам быть такими, как дети. И почему, почему мы совсем другие?»

Ответ:

— А потому мы другие, что Творец не коротал вечность, лежа на боку, но раскрывался в истории вместе с нами и через нас. Динамика эволюции духа в мире плотных вещей — это долгий переход от «птиц и полевых лилий» к весьма сложно устроенному существу по имени человек разумный. И вот уже больше двух тысячелетий нужны Ему не послушные рабы, а любящие братья, ученики, умеющие слышать, думать и созидать. (Ну и сестры, конечно, тоже нужны.) От «тинейджерства», о котором так сокрушается отец Александр, путь лежит не в сторону бессмысленно счастливого детства, а к осознанной зрелости. Вернуться назад, «в лоно природы», как о том мечтали Руссо и компания социалистов-утопистов, можно только на штыках революционных солдат — с полной гарантией всеобщего и скорого озверения.

Смирнов:

— Не знаю... Нет, мне трудно согласиться, как трудно представить себя, такого и сякого, братом Господа. Поэтому мне никогда не были близки идеи баптистов и вообще протестантское мировосприятие. Мне не хочется сокращать расстояние между собой и Творцом.

Но отец Александр ведь пишет не об этом, он просто трактует трудное место из Евангелия, которое никогда, кажется, не комментировалось. Я, по крайней мере, не встречал толкований этого эпизода. И трактует, по-моему, правильно. А заключительный вопрос — риторический.

Ответ:

— Да нет же — совсем не риторический...

В чем тогда смысл Нового Завета и самого Рождества — рождения Бога в образе человека, если не в Его желании этой близости, этого окончательного взаимопонимания?.. Отец Александр, увы, не одинок в своей трактовке трудного места. РПЦ упорно протаскивает ветхозаветную философию «радостного рабства» — и не только по отношению к Христу, но и ко всем прочим «высшим инстанциям». Как хотелось бы нашим правителям и обслуживающим их клирикам задержать взросление нации. Как удобно жить, когда тебе не задают лишних вопросов, а только по-детски хлопают «широко закрытыми» влюбленными глазами. По-моему, перепутали они буковки, поставили их не на те места. Ведь слова «рабство»и «братство» отличаются друг от друга одной лишь буквой «т», слишком похожей на крест. Какая убийственная и, главное, повсеместная подмена.

Смирнов:

— Смысл Нового Завета обозначен словом «Евангелие» — добрая или благая весть. Это правдивая история, прежде всего. И люди эту историю так и не смогли забыть, как ни старались. А место и вправду трудное, и я был бы рад услышать твою трактовку по существу конкретного текста.

Что же до РПЦ и того, что она «протаскивает» что-то, то я совсем не в курсе дела, до меня еще, видимо, не дотащили. И уж тем более мне кажется безосновательным обвинять в чем-то подобном о. Александра. Вернемся лучше к тексту... Его еще читать и читать. Вот, к примеру, известное напутствие апостолам: будьте мудры, как змеи. Оказывается, правильный перевод — будьте осторожны или чутки, как змеи. Я этого не знал.

Ответ:

— Ну, вот ты уже и обиделся: и за РПЦ, и за отца Александра, и за Евангелие. Прости и забудь мои глупые слова...

А «существо текста»мне никак не отделить от того ужаса, что со мной, со всеми нами теперь происходит. Извини, брат, — так уж я устроен. Мне абстрактно толковать неинтересно.

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

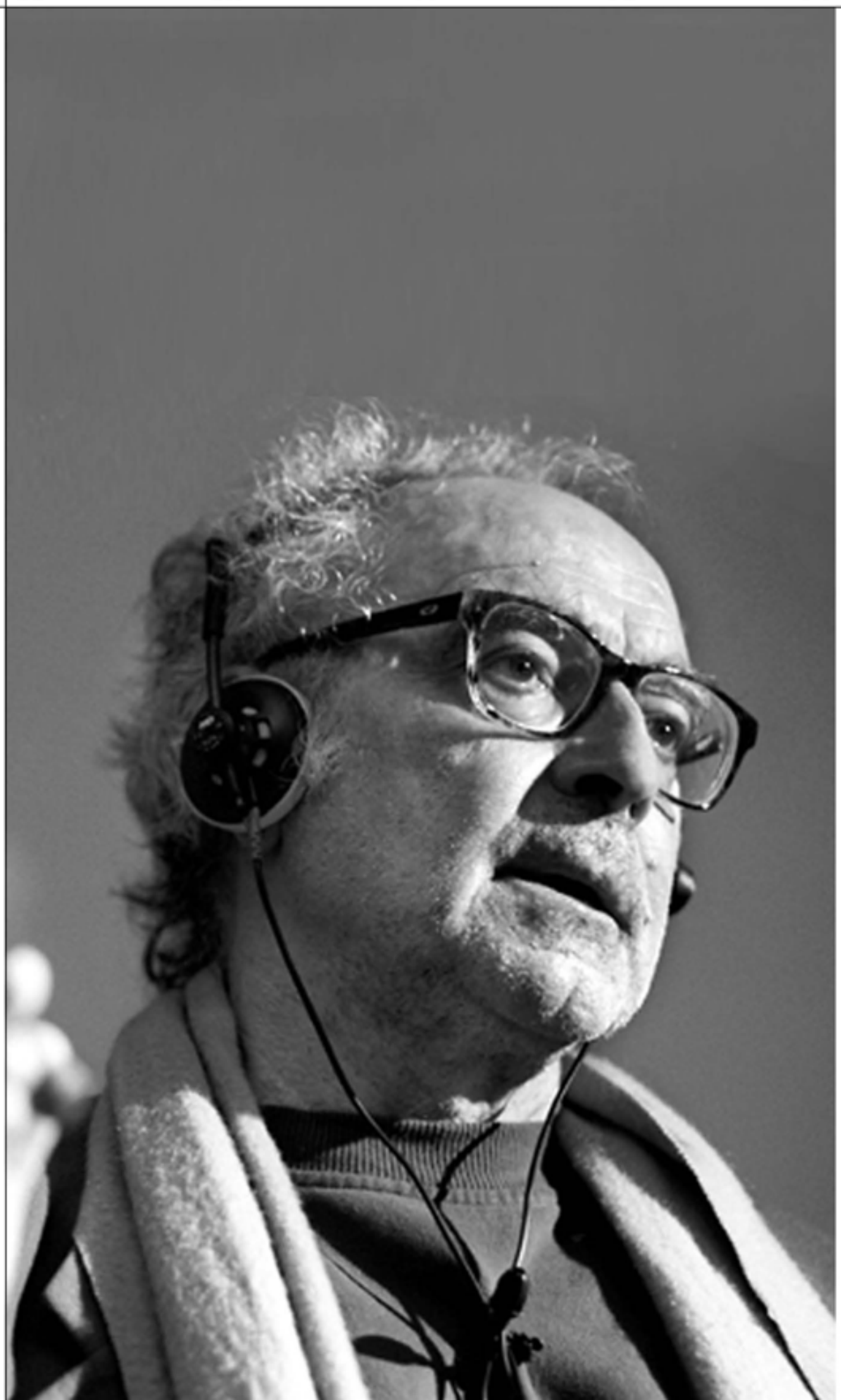
Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

И М Е Н А



Жан-Люк Годар

ИННА КУШНАРЕВА

Последний модернист

КАК И ПОЧЕМУ ЖАН-ЛЮК ГОДАР РАЗОШЕЛСЯ СО ЗРИТЕЛЕМ. ВЕРСИЯ

Самый коммерчески успешный (вместе с Трюффо) режиссер «Новой волны», когда она еще была в силе, Жан-Люк Годар очень быстро порвал со зрителем — как только наступил его маоистский период, и ставка на зрительское удовольствие в кино оказалась под запретом: удовольствие — это так буржуазно и реакционно. Затем Годару несколько раз устраивали возвращение к зрителю, но тщетно. В 1979 году таким возвращением мог стать фильм «Спасай(ся), кто может (жизнь)» с более или менее линейным сюжетом и звездами — Изабель Юппер и Натали Бай, однако брехтовское отчуждение читалось в нем в стоп-кадрах, аналитически разбивавших сцену на составляющие. От «Имени: Кармен» в 1983-м ждали более или менее традиционного пересказа известного сюжета или хотя бы музыки Бизе, которую Годар поменял на более абстрактные квартеты Бетховена с добавкой Тома Уэйтса. Для того чтобы собрать средства и закончить «Я вас приветствую, Мария!», был придуман фильм под коммерческим названием «Детектив» — комедийный триллер, и снова со звездами: Натали Бай, Клод Брассер, Джонни Холлидей, Жан-Пьер Лео. И снова провал: «Детектив» немногим проще «Спасай(ся), кто может (жизнь)» или любого другого годаровского фильма этого периода.

С «Я вас приветствую, Мария!» вышел скандал — протесты верующих и католической церкви, против картины даже выступил папа Иоанн Павел II. Деньги на «Короля Лира» были даны под модернизированную версию шекспировской драмы с участием всевозможных селебритиз той эпохи — от Вуди Аллена и Нормана Мейлера до Питера Селларса и Молли Рингвольд, звезды молодежных комедий Джона Хьюза: в результате получился радикально рефлексивный пастиш. За Годаром окончательно закрепилась репутация деконструктора любого материала, который, казалось бы, мог быть таким приятным для глаза и для уха, подойди к нему режиссер напрямую, без своих штучек.

Как будто, чтобы подразнить своих зоилов, Годар всегда снимает красиво и чувственно, даже если снимает на мобильный телефон, как «Фильм Социализм». Сегодня ругать Годара — «моветон», и можно считать, что в прошлом году в Канне его возвращение в конце концов состоялось, хотя он и отказался явиться туда лично. Однако в большинстве случаев дальше учтивого, но, по сути, отстраненного уважения дело все же не идет. Почему между Годаром и его (бывшим) зрителем пролегла такая пропасть?

Один из главных вопросов для Годара — еще базеновский: что такое кино? Одну за другой он перебирает все техники и технологии, ставит их под сомнение, проверяет в каждом фильме на прочность. С определенного момента во всех своих фильмах он занимается не просто критикой репрезентации в целом, но критикой каждого отдельного изображения, если не сказать, — кадра, ведь

французское понятие image ближе всего именно к «кадру» в его противопоставлении «плану» как пространственно-временному континууму. Если кино лжет, то ложь эта для Годара начинается на уровне отдельного кадра — микроединицы, кванта кинематографического, потому что среднестатистическое кино, по его мнению, просто рождает образы, изображения, кадры, не задумываясь об их точности, просто производит их. В этом один из смыслов знаменитого высказывания режиссера: Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image («Это не точное [правильное, справедливое] изображение, а просто

«Спасай(ся), кто может (жизнь)»

изображение»). Критика репрезентации — общее место современного искусства, но едва ли у кого-либо еще она проводится с таким размахом и такой тщательностью, поскольку Годар работает на этом микроуровне не только с изобразительными, но и со звуковыми и словесными образами.

Вопрос в том, как осуществить критику репрезентации, вернуться к документальной истине кино, которая, однако, не достигается в режиме собственно документа: позиция Годара как «историка» уже *завершенной* истории — истории кино и истории модерна — не позволяет ему заниматься отдельными документами и «фактами», которые якобы можно было бы получить, избавившись от вымысла. Поэтому *«можно сделать все, за исключением истории того, что происходит»*, а *«работа историка — точно описывать то, чего никогда не было»*. (Текст из «Истории(й) кино». — *Прим. автора*). Историк, как и режиссер, монтирует, монтаж является условием и возможности, и невозможности: возможности тотальной критики репрезентации, конечного вскрытия истины кинематографа, совпадающей, вероятно, с его уничтожением, и невозможности такого завершающего жеста.

В результате Годар не пытается отказаться от киноязыков, а играет на самой множественности, неизбежной связке одного кадра не с еще *одним*, а с *двумя*, то есть с самим кодом, — отсюда постоянные эффекты «наслоения» и мультиплицирования в «Истории(ях) кино». В «Веселой науке» герои Жюльет Берто и Жан-Пьера Лео встречаются в темной телестудии, чтобы ввести новый режим репрезентации. Согласно их трехлетнему плану, в первый год они будут собирать изображения и звуки, во второй — критиковать их, «разлагать», «редуцировать» и компоновать заново, на третий год — строить из этого материала новые текстуальные парадигмы. Затем они берут на себя обязательства выполнить «трехлетку» за шесть вечеров, но на самом деле в фильме все происходит одновременно и без соблюдения установленной последователь-

ности. У Годара один образ сталкивается с другим, порождая третий и далее резонируя, образуя обширное пространство разбегающихся связей, в котором зритель рано или поздно неизбежно теряется. Сверхчеловеческий и по сути утопический проект — для его осуществления и постижения, наверное, нужно быть всевидящим и всезнающим медийным богом. Которым Жан-Люк Годар, вероятно, и является.

Ближайшим литературным аналогом Годара можно считать Джойса[1]. Годар строит машину, которая умеет бесконечно продуцировать и мультипли-

«Детектив»

цировать смыслы, связки, ассоциации — механизм, работающий независимо от его создателя. Годар, конечно, control freak, маньяк контроля, но интересно, в состоянии ли он сам просчитать и заложить *все* возможные комбинации, или же он только создает чрезвычайно нагруженное поле, в котором идут автономные и в итоге не контролируемые процессы. Вернее сказать, что, как и многие иные оппозиции, противостояние контроля/автономии теряет тут значение, то есть такая потеря тотального контроля и есть одна из целей Годара, однако достигается она не популярным постмодернистским приемом anything goes (все пойдет, все в одну кучу, любая интерпретация возможна), а, напротив, эскалацией контроля, предельным давлением на любые значащие цепочки (образов, звуков, текстов), управление которыми должно достигнуть стадии полного автоматизма. Эта стадия, из которой зритель уже выключен, в том числе и за счет отказа от традиционных конвенций (известно, например, что на одном из первых показов «Истории(й) кино» в России Годар потребовал отказаться от перевода на русский язык и пускать все «как есть»[2]), должна стать «девственным образом», l'image vierge — в нем приостанавливается действие восприятия кинематографического синтаксиса и обнаруживается модернистская истина кино, погребенная под самой его историей.

---

[1] «Историю(и) кино» сравнивает с «Поминками по Финегану» Джонатан Розенбаум (R o s e n b a u m Jonathan, Bande-annonce pour les Histoire(s) du cinéma de Godard. Trafic, № 21 (1997), pp. 5—18), указывая на использование возвратных, повторяющихся мотивов, многоязычных фраз, бесконечных отсылок и т.п.

[2] Это решение перекликается с обрывочными английскими титрами к «Фильму Социализм», как будто, по остроумной версии (http://academichack.net/TIFF2010.htm#Godard) американского критика Майкла Сицинского, Годар не хотел, чтобы какие-то американцы совали нос в дела, касающиеся исключительно Европы, которым посвящен «Фильм Социализм».

Годаровский проект в этом смысле не уникален — он отсылает к тем артефактам современного искусства, которые предполагают, что зритель никогда не сможет не только понять, но просто охватить художественное произведение целиком — для этого у него не хватит ни ресурса внимания, ни знаний, ни просто физического времени. Сделанное Годаром, если учесть не только все, что он снял, но и то, что написал и сказал, сродни тем многочасовым инсталляциям, которые конкретный зритель никогда не сможет увидеть полностью. Годаровское творчество реализует — весьма специфическими мето-

«Я вас приветствую, Мария!»

дами — модернистский идеал бесконечно расширяющегося Произведения, стремящегося совпасть с самой жизнью в целом, а не отдельной жизнью отдельного творца.

Наверное, хорошей иллюстрацией к курсу «Годар для «чайников» был бы фильм «Синекдоха. Нью-Йорк» Чарли Кауфмана — там герой тоже строит такую тотальную машину, только на театральной сцене.

Годар шел наперекор течению истории искусств. Если подумать, он сначала был постмодернистом («На последнем дыхании» как пастиш, «Безумный Пьеро» и «Уикэнд», часто называемые среди образцов постмодернизма), а потом, наоборот, стал модернистом, в поздний период же заметны «научные», «исследовательские» обертоны, которые, казалось бы, больше подошли для 50—60-х. Переход в модернизм начался в середине творческого пути («Спасайся, кто может...», «Страсть», «Имя: Кармен», «Новая волна» и др.[3]), а кульминации эти тенденции достигли в «Истории(ях) кино». Возможно, это одна из причин, по которой его раннее творчество оказывается более востребовано зрителем, чем все последующее: постмодернизм — зрительское, зрелищное искусство. «Уикенд» можно смотреть как похвалу асоциальному (или антигосударственному — если вспомнить часто цитируемого Годаром Батая) желанию и любви, но с «Похвалой любви» это невозможно.

Для «среднего» и позднего Годара важно постструктуралисткое снятие оппозиций, вписываемое, однако, не в чисто постмодернистский проект разрушения больших идеологических повествований, а в восстановление тотальной исторической и кинематографической истины. В «Страсти» главная «ис-

[3] Исключение составляет, пожалуй, только «Король Лир».

тория», сюжет — поиски правильного света, освещения в кадре, а уж потом — отношения персонажей. Альтер эго Годара, польский режиссер-эмигрант по имени Ежи (Ежи Радзивилович) снимает «экранизации» классических полотен — Рембрандта, Гойи, Энгра, Делакруа. Но не ясно, в этом ли суть его «проекта» или же это просто изысканная форма поиска алиби для откладывания более сложной задачи. Ежи не знает, что делать дальше — ему нечего ответить продюсеру, озабоченному тем, что «должна же быть какая-то история». Ежи оправдывается тем, что фальшивый студийный свет блокирует его творчес-

«История(и) кино»

кий порыв. Формальный ход — фильм о съемках фильма, фильм об экранизации уже готовой фигуративности — нужен не только для того, чтобы приостановить действие киноиллюзии, с которой начинается коммерциализация кинематографа, как было принято считать в политизированной кинотеории 60-х, но и чтобы утвердить зазор «Истории» — несуществующее пространство, где жизнь продуцирует собственную постановку и не может быть сведена к своей «голой» истине.

Когда же наконец свет вроде бы найден, непонятно, где этот свет — в фильме героя или в фильме самого Годара. Стирается разделение между вымыслом и фактом, как теперь принято говорить, между игровым и документальным или, в более строгой формулировке, между диегезисом и экстрадиегезисом, то есть миром фильма и тем, что лежит за его пределами. Среди реплик ассистентов вымышленного режиссера Ежи звучит реплика реального оператора годаровской картины Рауля Кутара: «Свет правильный. Слева направо, немного сверху, немного сзади» (герои фильма заняты реконструкцией в виде живой картины «Ночного дозора» Рембрандта). Правильным оказывается тот свет, который возникает в результате сдвига между разными пластами, например фактического и вымышленного, или как трансформация, опосредование дихотомии, например свет/тьма, — свет, возникающий из тьмы (как у Рембрандта), искусство, artifice, рождаемое естественным светом.

Но отношения никто не отменял, сколько бы альтер эго Годара в фильме — режиссер Ежи — ни утверждал, что главное — свет, а рассказывать историю ему неинтересно, Годар не отказывается от сюжета, от истории. Как бы сильно он ее ни деформировал, он не уходит из нарративного кино — например, в чистую абстракцию. Сюжетность создает в его творчестве необходимое напряжение, обязательный полюс, без которого вся конструкция, возможно, провалилась бы в произвольную визуальную графоманию. Почему он не от-

казывается от нарративности, объясняется в «Истории(ях) кино»: как только изобразительное искусство ушло в абстракцию и потеряло фигуративный контакт с исторической реальностью, кино пришлось взять эту ношу на себя. Здесь узнаваема схема, взятая Годаром у Анри Мальро, которого он активно цитирует в «Истории(ях) кино», только в перевернутом виде. Мальро считал, что изобразительное искусство потому и ушло в абстракцию, что кино узурпировало его функции по отображению реальности и производству вымысла.

«Веселая наука»

Еще одна оппозиция, на которой строится «Страсть», — оппозиция высокого и низкого, представленная в модусе противопоставления жизни и искусства, а не высоких и низких жанров, как это принято в постмодернизме. Ежи «экранизирует» произведения сверхвысокого искусства — пика классической живописи. Он словно бы реализует — в пародийном ключе — собственную концепцию Годара о соотношении фигуративности и кино: последнее берет на себя задачу фигуративного контакта с реальностью после того, как завершилась эпоха великого модернистского искусства (Пикассо — постоянный референт Годара). Классическая живопись подвергается экранизации как апофеоз реальной фигуры. Результат по нынешним временам (в век компьютерной анимации) представляется по меньшей мере наивным. Понятно, зачем это нужно Годару — развести кино и живопись, подчеркнуть, что основополагающая особенность кинематографа — движение.

У Гойи в «Парасоли» героиня сидит, держа на коленях собачку, а слуга держит над ней зонт от солнца. У Годара же «ожившая» героиня бродит с собачкой и зонтиком в декорациях. Но каким бы старомодным ни казался этот проект из «Страсти», важно, что в фильме рядом со съемочной площадкой — завод, а актеры, точнее, статисты, занятые в живых картинах, — рабочие с этого завода. Модернистский поворот обнаруживается в фиксации этих «рабочих сцены», которые никогда не могут быть завершенной «фигурой». Героиня Изабель Юппер спрашивает, почему никогда не снимают работу в цеху. Ей отвечают, что это запрещено законом. Тогда ее осеняет: ну да, трудовой жест столь же непристоен, как жест любви. И Годар иллюстрирует эту ее догадку сублимированной непристойностью — ожившей вариацией на тему купальщиц из сераля с картин Энгра. В финале костюмированные актеры — «дамы» и «кавалеры» — высыпают на зеленый луг, запорошенный снегом, по которому проезжает трактор, и тут же провозят деревянный корабль, предназна-

ченный для одной из реконструкций. Если не слияние, то смешение искусства и жизни.

Годар — модернист, а не постмодернист еще и потому, что сохраняет в неприкосновенности разделение между высокой и низкой культурой, более того, чем дальше, тем глубже и непреодолимее делается этот разрыв. Это может раздражать: в конце концов, постмодернизм не прошел даром и опыт прочтения поп-культуры интегрирован в наш интеллектуальный багаж как один из возможных подходов к культуре среди многих других. Точно так же раз-

«Страсть»

дражает годаровский антиамериканизм. Хотя и непонятно, то ли ненависть к массовой культуре является у Годара производной от ненависти к американскому империализму, то ли, наоборот, антиамериканизм вызван тем, что американцы — главные разрушители Высокого и Прекрасного. Отсюда все годаровские филиппики против Спилберга, как в «Хвале любви», где, якобы, его представители скупают и ставят копирайт на воспоминания участников французского Сопротивления — поскольку у американцев нет своей собственной истории и, как выясняется, даже собственного имени, ведь латиноамериканцы — тоже американцы.

Спилберг стал для Годара «красной тряпкой», конечно, из-за «Списка Шиндлера» [4], но также и из-за того, что вышедшие в 1975 году «Челюсти» считаются первым блокбастером, фильмом, радикально изменившим кинематографический ландшафт и на какое-то время похоронившим арткино. Тем разительнее контраст с Годаром-критиком из «Кайе дю синема», занятым поисками искусства там, где строгие эстеты той эпохи отказывали ему

[4] «Хвала любви» была показана в Канне в 2001-м. В этот года после смерти жены Оскара Шиндлера, Эмили, ее наследница, журналистка Эрика Розенберг выступила с резкой критикой Стивена Спилберга, который, по ее словам, заработал на фильме миллионы, не дав Эмили ни цента. Розенберг подала судебный иск против студии Universal, утверждая, что она не соблюдает соглашения, заключенного при жизни с Оскаром Шиндлером, по которому студия обещала отчислять ему 5% прибылей от фильмов, основанных на его жизни. Точнее всех претензии к фильму сформулировал Терри Гиллиям: «В «Списке Шиндлера» главное — успех, а в Холокосте — провал». Во Франции с недоверием относятся к попыткам американской развлекательной индустрии подступиться к теме Холокоста еще со времен телевизионного сериала NBC «Холокост» (1978), в котором создатели отнеслись к теме крайне легкомысленно, вписав ее в стереотипы телеповествования и нисколько не задумываясь над тем, этично ли, например, показывать на экране последние минуты пусть даже вымышленных героев, умирающих в газовой камере.

в существовании — в голливудском коммерческом кинематографе. Со временем статус высокой культуры у Годара все более повышается. Если в «Страсти» еще была критика мертвящей статуарности живописи, которую трансцендировало кинематографическое движение, то в «Истории(ях) кино» Годар впадает в благоговейный трепет перед изобразительным искусством: «Гернику» Пикассо он наделяет мистической способностью к воскрешению и искуплению и допускает, что лишь немногие кинорежиссеры могут быть поставлены в один ряд с ее создателем, разве что Дрейер и Хичкок.

«Страсть» — фильм, очень четко демонстрирующий еще один важный для Годара концепт — невозможность творения ex nihilo, или из сырого жизненного материала. Творение — только перекомпоновка уже существующего текста. Для кино таким текстом является классическая живопись, задающая оптику, точку зрения, модели видимости (visibility), хотя в «Страсти» Годар с ними и борется, сдвигая фокус, используя подвижную камеру, чтобы расшатать, разрушить застывший, фиксированный взгляд, жестко встроенный в классическую картину. Но и когда хозяйка гостиницы, которую играет Ханна Шигулла, пытается на видео представить исполнение Мессы до минор Моцарта, ее жесты воспроизводят пластику популярных актрис немецкого кино 50—60-х годов.

Апогей цитатности как работы с готовым материалом в средний период творчества Годара — «Новая волна», в которой буквально каждая реплика — цитата из Данте, Пруста, Чандлера, Шиллера, Маркса, Хемингуэя, Лакана... Годар говорил, что в этом фильме принцип цитатности распространяется и на природу, поэтому в нем есть «цитата воды» или «цитата деревьев». Весь мир — это текст, или, точнее, за пределами (культурного) текста нет никакого мира. Собственно, использование актеров-звезд, Бриджит Бардо, Марины Влади, Джонни Холлидея, Алена Делона, Жерара Депардье (это только самые громкие имена, а есть еще и актеры из «своего круга» — такие как Жан-Пьер Лео) — это тоже цитирование, поскольку Годару не интересны ни психологически достоверные и глубокие персонажи, ни коммерческий потенциал артиста. Звезда — это всегда богатый контекст, средоточие множества разнородных энергий, смыслов и ассоциаций, которые она неизбежно и ненамеренно привносит в фильм. Так что можно сказать, что и Ален Делон в «Новой волне» — это цитата Алена Делона. Остальные актеры — отчасти статисты по своей функции, хотя у Годара безошибочное чутье на актерскую фотогению, и статисты эти всегда прекрасны, как какая-нибудь Марушка Детмерс из «Имя: Кармен».

Как происходит подобная деституция героя у Годара? Одна из стратегий хорошо видна в «Новой волне»: персонажи не пытаются общаться друг с другом. Даже когда один герой обращается к другому, с большой вероятностью на его реплику ответит третий. Этот сдвиг проводится так последовательно, что кажется, что коммуницируют слова, а не персонажи. Язык, и шире — культура владеют героями, которые становятся лишь пассивными носителями реплик и потому — статистами. В «Новой волне» даже есть персонаж, романистка Дороти Паркер, чья функция состоит в том, чтобы опознавать цитаты в речи других и аплодировать им. Играет свою роль в разрушении психологии и полноценного характера рассинхронизация звука и изображения. Этот прием выполняет у Годара множество функций, но применительно к персонажу важно, что смысл высказывания существует в промежутке, в зазоре, не совпадая ни с моментом произнесения этого высказывания, ни со зримым образом того, кто его произносит. В «Страсти» в сцене профсоюзного собрания дома у Изабель (Юппер) ее реплики не всегда синхронизируются с движением ее губ — слова как будто не закреплены за говорящим, они витают в пространстве, среди всех присутствующих.

И деституция персонажа, и игра на границе диегезиса, и сверхактивный, изощренный монтаж имеют целью, однако, не отказ от иллюзорного Большо-

го повествования, а попытку найти на его месте Историю. Она открывается тотальной критикой любого семиотического кода, любого представления, любой фабрикации изображений. В «Хвале любви» персонажи лишены «внутреннего» уже в силу того, что их подбирают на роль статистов Истории — истории любви, которая должна пройти через сито нескольких пар. Такова суть показанного в фильме проекта. Годар строит своеобразную структуралистскую матрицу: с четырьмя стадиями любви (встреча, физическое влечение, расставание, обретение) сопоставляются три возраста — юность (молодость), зрелость (взрослость) и старость. Девушке, собирающейся играть Эглантин, говорят, что она не будет играть историю Эглантин, а будет просто носителем Истории. Проблема в том, что три пары, на которых должно проводиться «социологическое исследование», неравнозначны. «Старость» и «молодость» являются маркерами, определяющими тех, кто сразу опознается в качестве «молодых» или «стариков». «Молодость» сама составляет элементарный код «молодых», которые могут выступать в качестве носителей большой Истории, но никогда не способны ее присвоить, узнать в ней себя. Молодые ведут себя именно как молодые, даже когда влюблены. Напротив, «взрослые» — это не определение, это те, «кого не существует», поскольку сказать о взрослом, что он взрослый, — значит ничего не сказать.

Извлечение Истории (то есть почти научное обнаружение ее истины в фильме) не может, в действительности, осуществляться просто на статистах, оно требует некоей зрелости. Если молодые проходят через стадии любви слишком успешно, почти автоматически, то старики готовы продать свои собственные воспоминания, чтобы вернуться в молодость. История потеряна на обеих сторонах оппозиции возраста. Только взрослые, зрелые люди могли бы стать настоящими персонажами Истории, но именно они захвачены микроповествованиями, оставшимися им после критики большой идеологии. Эти повествования заставляют взрослых существовать в качестве вечных персонажей своих собственных мелких историй — либо увеселительных («даже в порнофильмах взрослым нужны истории», — говорят в «Хвале любви»), либо вполне «жизненных» — одна из потенциальных участниц проекта не способна уделить ему ни минуты времени, поскольку ее микроисторией является тотальная «работа».

История — это история извлечения опыта, противопоставляемая Годаром телевидению и бизнесу по продаже Спилбергу воспоминаний участников Сопротивления. Но те, кто способны иметь историю, заняты совсем другими делами, «другой историей». Тот факт, что взрослый не является взрослым по определению, а требует «взросления», сгущает в себе и годаровский «контроль», насильственный монтаж в экспериментальных условиях, и мотив «совершеннолетия», понимания своего собственного опыта и памяти. Трансцендентная история любви, разбитая на «сюжетные», «риторические» составляющие (и сама оказывающаяся лишь тропом), должна извлекаться, но она не может оставаться в стороне от Большой истории, например политической. Годар создает не только тотальное Произведение, но тотальную машину Истории, надеясь, что в ней произойдет нечто прямо сейчас, в настоящем — так что кино сможет сделать то, чего не может историк, задача которого «точно описывать то, чего никогда не было».

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Социализм

23 ТЕЗИСА О ГОДАРЕ

1. Все началось с выстрела.
Завязка выглядит стечением несчастливых обстоятельств. Летним утром в порту Марселя Мишель Пуакар по наводке подружки угоняет «Олдсмобиль», принадлежащий офицеру армии США. Мишель отправляется по седьмой автостраде в Париж один, бросив соучастницу в Марселе. В отделении для перчаток находит револьвер. Вскоре угонщик вынужден сбросить скорость из-за дорожных работ. После выхода из затора, наверстывая упущенное время, нарушает правила. Двое патрульных на мотоциклах бросаются в погоню. Из-за непредусмотренной гонки соскакивает «крокодил» — проводок, которым можно завести любой мотор без ключа зажигания, — так что Мишель съезжает с дороги и пытается спрятаться в кустах. Первый мотоциклист мчится дальше, а второй сворачивает прямо к убежищу. Мишель достает из машины револьвер. Приказывает: «Не двигайся!» и почти сразу стреляет.

Годар дает сверхкрупный профиль Мишеля (причем он смотрит в сторону, противоположную той, где должна быть цель) в широкополой шляпе, а потом — так же на весь экран — револьвер, в котором небыстро прокручивается барабан. Образ напрямую отсылает к иконографии американского классического кино, в частности, к вестерну и гангстерской драме.

Полицейский, которого убивает Мишель, не персонифицирован: голова закрыта шлемом, тело — униформой. Видим его уже в падении — ни единого звука, лишнего движения, выказывающего индивидуальность. Позднее в новостях убитого называют Тибо — то ли фамилия, то ли прозвище, а газетная публикация про его гибель проиллюстрирована фотографией, где он вновь на мотоцикле и в служебном шлеме — даже не человек, а функция.

Мишель в то мгновение, когда нажимает на курок, тоже утрачивает лицо — в потоке устоявшихся образов-форм кино, существующих как данность и предопределение: не мог не выстрелить. Герой Бельмондо в этом эпизоде — участник того движения сопротивления реальности, которым для Годара всегда был кинематограф. Со своей стороны, Тибо — чистейшее воплощение системы — безличностный, затертый винтик.

Так без лишних слов, несколькими кадрами, создается лучший из возможных визуальный манифест: новое кино стреляет в порядок, в закон, в общество, санкционирующее этот порядок и этот закон, — и, в отличие от Пуакара, кино побеждает.

2. Пуакар — последний Посторонний.
Вместо того чтобы спасаться, удирать, Мишель стоит с бесполезным кольтом в руке, легкая и желанная мишень. Инспектор Виталь (Даниель Буланже) — лысый, с комично оттопыренными щеками и острым носом — стреляет и ранит его чуть выше пояса. Пуакар, нелепо согнувшись, хватается за спину. Упадет потом. Сейчас должен бежать: его разбег начался с первых кадров, задолго до выстрела Виталя.

«На последнем дыхании» изобилует упоминаниями про смерть, от иронических артефактов наподобие книжки Мориса Сакса, обернутой лентой с надписью «Все мы — покойники в отпуске». Ленин» и до отрицания героем фолкнеровского выбора меж печалью и небытием, grief and nothing. Мишель выбирает небытие, потому что печаль — это компромисс. Он постоянно думает и говорит о смерти, предчувствует измену Патрисии. А ведет себя

так, словно не происходит ничего чрезвычайного — Бельмондо наделяет свой персонаж физической и интонационной легкостью, почти невесомостью. Монтаж точно отвечает ритму существования Мишеля, ведь его осведомленность требует спешки. Все рутинные движения должны быть сокращены, лишние фразы выброшены, изображение разбито на короткие фазы ускоренной жизни.

Финал — один из немногих эпизодов, где нет ни единой склейки, целая минута беспрерывного движения с пулей внутри. Мишель бежит неровными

«Безумный Пьеро»

зигзагами, не выпуская сигарету изо рта, еле держась на ногах. Никто на самом деле его не догоняет, никто не видит его лица, пока он на своих двоих.

Кто или что движется вместе с ним в этот момент? Камера, в которую он обращался несколько раз за фильм. Она выдерживает дистанцию, плывет за ним неотступно. Объектив будто толкает Мишеля далее и далее — вперед, вперед, еще шаг, еще. Этот взгляд без снисхождения, без любви, но и без вины не принадлежит никому из людей. Плавный неумолимый ход камеры — оптика не героя, а смерти, которой он ждал. Камера — смерть за работой, гильотина для последнего Постороннего. Вместе с «папиным кино» следовало избавиться от «папиной» философии.

3. «Социализм» отражается в позитиве 1959 года: ось и дисперсия.

Спустя пятьдесят лет в «Социализме» вновь совершается путешествие — в неизмеримо большем количестве направлений, но без роковой географии маршрута Марсель — Париж, отсутствует ось выбора, которая пронизывает последние дни жизни Мишеля. Более того, в «Социализме» герой как объект целиком устранен, он распыляется в пространстве, где мог бы действовать, — но несоизмеримо возрастает рефлексия.

Фатум неявен и всемогущ, как полстолетия назад, другое дело, что Европе уже некуда двигаться.

[...]

7. Январь 1970 — декабрь 2010: осталось три пункта.

«1. Мы должны делать политические фильмы.
2. Мы должны делать фильмы *политически*.
3. 1 и 2 являются антагонистическими друг другу и принадлежат к двум противоположным концепциям мира».

8. Снимать политически означает свободу жеста.

Фильм сообщается с реалиями, равно социальными и культурными, через поток цитат и отсылок. Внутри — постоянное усложнение монтажа, персонажи,

«Имя: Кармен»

неадекватные сюжетной ситуации, титры, структурированные как отдельное высказывание, выбор ракурсов, контрастирующих с динамикой того или иного эпизода.

9. Важны точки разрыва.
С конца 1960-х Годар постоянно нарушает целостность кадра, фразы, звука, дробит и разрушает тело фильма, устраивает толчею дискурсов, оптический шторм ради максимальной выразительности. Визуальный метатекст возникает в незримых швах между образами: «не говорить о невидимом, а показывать его».

10. Дядюшка Жан бормочет под нос.
Камео в духе Хичкока, берущие исток еще в «На последнем дыхании», позднее переросли в полновесные эпизоды. В фильме «Имя: Кармен» Годар, «дядюшка Жан», играет самого себя. В начале в больнице они с Кармен (Марушка Детмерс) обсуждают, каким быть ее фильму, который на самом деле уже идет, так что это разговор режиссера не с актером или соавтором, а с персонажем. В кульминационный момент «дядюшка» отказывается работать, что приводит к неконтролируемому всплеску насилия.

Эта разрушительная отстраненность вызвана совмещением двух фигур — резонера и автора. Вдоволь резонерствует уже герой Бельмондо в ранней короткометражке «Шарлотта и ее Жюль». С течением времени амплуа говорливого рационалиста совмещается с автором, который становится таким образом все менее деятельным и наконец («Береги правую», «Дети играют в Россию» («Эти смешные русские»), «ЖЛГ/ЖЛГ — автопортрет в декабре») превращается в Идиота, традиционно уклоняющегося от участия в выборе сюжета.

11. Поздние фильмы — проявления не убеждений, но персональной страсти.
После «Германии девять ноль» резонер/идиот становится не просто Комментатором, но Комментарием — по-барочному символичным, полностью вытесненным за кадр идеальным зрителем, смиренно рассказывающим истории (о) кино — но от того не менее страстным.

12. Содержание растворяет форму.
Именно страстность отношения к кинематографу приводит к тому, что от архитектуры фильма остаются только леса, только название. «Король Лир»,

«Как дела?», «Сделано в США», «Хвала любви», «Моцарт навсегда» — о незавершенных или не начатых съемках. Вычитается весь фильм целиком; результат — гул кинематографического языка.

13. Годар убивает наслаждение от фильма, чтобы наслаждение не убило фильм.
По большому счету, кино должно принадлежать только автору, и, напротив, отстраненная многословность Годара в «Истории кино» выдает его окончательное растворение в кинематографе.

14. Если не будет настоящего, то не будет любви.
Мужское — женское не оппозиция полов, но предательство и реакция на него. Если женщина появляется на экране для благих деяний, то она, как правило, часть борющегося класса. Там, где преобладает пол, отчуждение резко возрастает, вплоть до смерти одного из героев.

Кино всегда уже снято, потому и любовь остается вместе с заархивированными «здесь и сейчас» в том пейзаже сожаления и потерь, в котором рано или поздно оказываются герои ранних картин.

15. Плоть — это речь.
Есть перечисление и показ определенных частей тела, как в «Презрении», «Женщина есть женщина», «Замужней женщине», но нет тел, нет анатомии, нет по-настоящему эротических ракурсов.

Плоть включена в речь. Эротический взгляд создает оптику обладания, в высшей степени присущую многим фильмам французского кино; однако речь не может быть присвоена, значит, не может быть присвоена и плоть. Сколь бы соблазнительна ни была Брижит Бардо в «Презрении», взгляд, направленный на нее, останется целомудренным. Коснувшись обнаженной ноги Камиллы, Поль говорит: «Пойду помою руки», — очень по-годаровски.

16. Реакции плоти не столь важны, как реакции интеллекта.
В «Маленьком солдате» пытки не будничны, а монотонны и безэмоциональны; из игры актеров — в первую очередь Мишеля Сюбора, исполнителя роли жертвы, — удален любой физиологизм, любая излишне эмоциональная реакция. Но так всегда: при огромной массе насилия во всех возможных формах боль и ужас травмируемого-уничтожаемого-умерщвленного тела передается заимствованным кадрам — фотографиям и хронике. У самого Годара

«Моцарт навсегда»

сцены разрушения зачастую передоверены комиксу — трагический финал «Безумного Пьеро» выглядит как глава из «графического романа»; пожары и жертвы в «Уикенде» низведены до декораций.

Ужасен не фильм, ужасен мир, который не охватить кадром; ужасен не язык, ужасны факты, отсекающие язык, — о чем должен свидетельствовать заимствованный материал.

«Хвала любви»

17. История, по Годару, — совокупность слишком сильных образов.
И это те образы, в создании которых он отказывается принимать участие; достаточно лишь дать им подобающее обрамление, что и происходит в «Социализме».

18. Время становится историей не героя, но кино.
В ранних фильмах Годар всматривался в людей. В постмаоистский период — в пространство, где люди по преимуществу бездействуют. После разрушения Стены — в кино.

19. Разочарование в левых выглядит как разочарование в определенном типе кино.
В «Имени Кармен» Годар последовательно деконструирует и жанр, и классический сюжет, и миф о Кармен, даже — в лице киднепперов с камерой — мифологию нонконформистской режиссуры. Сила сопротивления достается «Имени Кармен» — фильму, который Годар уже снял.

20. Годару, как последовательному революционеру, мало задействовать массы. Он выводит на баррикады язык.
Как это происходит, можно понять, обратившись к одному из его высказываний ультралевого периода.

«Во время демонстрации империалистического фильма экран продает зрителю голос хозяина. Голос льстит, подавляет или избивает.

Во время демонстрации ревизионистского фильма экран — громкоговоритель для делегированного народом голоса, переставшего быть голосом народа, так как народ молча смотрит на свое искаженное лицо.

Во время демонстрации борющегося фильма экран — черная доска или стена школы, которая предлагает конкретный анализ конкретной ситуации»[1].

[1] Первые «английские звуки». — Cinéthique, N 5, septembre — octobre 1969. — Цит. по изданию, приуроченному к ретроспективному показу фильмов Жан-Люка Годара в СССР. М., 1991.

Стоит обратить внимание на противопоставление текста («голоса») и изображения (аналитической плоскости). В любое время независимо от политической либо кинематографической конъюнктуры эта оппозиция принципиально важна. Слово как заменитель изображения не передает необходимых сообщений, словом можно манипулировать и обманывать, оно всегда вторично, ибо рождается доэкранным языком, засоренным чужеродной догма-

«Фильм Социализм»

тикой и обломками репрессивных культур. На прямую экспансию означающих способен только кинематограф.

21. Имя — утопия.

Тела актеров и элементы интерьера, голоса и музыка, сюжетные схемы и способы повествования, звук и пространство, цвет и освещение соединяются таким образом, что в образной ткани фильма, в его драматургии на месте ожидаемых стыков или швов появляются разрывы, лакуны, изъятия привычного смысла. Язык для этих непознанных мест еще не создан, он может лишь актуализироваться, лишь пребывать в постоянном становлении перед глазами зрителя — как море, набегающее на берег, как музыка, рождающаяся в бесконечных пробах. Логическая операция монтажа через страсть, Passion образа оборачивается выходом за пределы языка-текста, то есть абсолютной, читай — утопической, степенью свободы, к которой так или иначе стремятся все герои Годара. Так мы достигаем центра изображения и оказываемся перед тем, что вне кино: «Как это называется... когда все разрушено и утрачено, но светает, и у нас еще есть способность дышать?» — «Это называется рассвет, мадемуазель».

История начинается и заканчивается на берегу моря. История о том, что так и не стало социализмом. Имя — утопия.

22. Социалистический кадр невозможен, но возможен кадр, снятый политически.

Вначале была правда, и правда стала утопией.

Социализм — утопия.

Кадр — утопия зримая.

Зачем делать кино политически? Чтобы построить утопию хотя бы на экране.

23. Утопия — это всегда недостающий кадр.

На космодроме «Байконур»

ЕВГЕНИЙ СЛИВКИН

Побег в космос

Один из ведущих британских специалистов по теории модернистской и постмодернистской критики, автор фундаментальной монографии «Критика и современность» (Criticism and Modernity) Томас Догерти описывает социокультурную модель западной цивилизации через взаимоотношения «просвещенного центра» и «непросвещенной периферии». Внутри этой модели модернизм соотнесен с колониализмом, а постмодернизм, соответственно, с постколониализмом, при котором «дискурс периферии становится отчетливым». Этот дискурс, пишет Догерти, «подрывает уверенность «центра» в том, что его восприятие мира соответствует действительности [...] и выполняет ту работу, которую «периферия» всегда молчаливо и без надежды на успех выполняла — децентрализует «центр».

Однако эта жесткая оппозиция «центра» и «периферии» не может быть использована для описания послевоенной советской реальности. Дело, разумеется, не в официальной идеологии, утверждавшей, что коммунизм стирает разницу между городом и деревней (на что массовое сознание ответило шуткой о сходстве коммунизма с атомной бомбой).

В монографии «Судьба СССР и утраченные альтернативы» Стивен Коуэн замечает, что «даже те историки, которые видят причину распада СССР в его имперском характере, признают, что СССР был по крайней мере совсем особой империей, отличной по нескольким важным параметрам от традиционных империй». «Несмотря на все политические репрессии, происходившие на протяжении длительного исторического периода, — пишет Коуэн, — в СССР не было постоянной экономической эксплуатации других республик русским центром. Наоборот, экономически отсталые республики были в значительной степени модернизированы в советское время, зачастую, как утверждается, в ущерб интересам самой России».

Модель Догерти не годится для описания отношений между «советским центром» и «советской периферией» еще и потому, что периферия советской империи была тесно связана с советской космической программой. Именно с периферии, из казахских степей, взлетали советские космические корабли; именно на периферию, в те же казахские степи и в Поволжье, опускались капсулы с космонавтами — живыми и мертвыми. Там, на периферии, работали связанные с космической программой научные институты и конструкторские бюро. Советская периферия в сознании советской интеллигенции 60-х и 70-х годов прошлого века отнюдь не была «непросвещенной» и зачастую

Евгений Александрович Сливкин — поэт, филолог, автор трех поэтических сборников и ряда исследовательских статей по русской литературе, профессор Оклахомского университета. Живет в г. Норманн, США. В «ИК» печатается впервые.

открывала представителям научной и инженерно-технической части интеллигенции исключительные профессиональные возможности. Оборонный щит Советского Союза создавался преимущественно за Уралом. Помимо мощных заводов здесь были и крупные научные центры, и прежде всего — Новосибирский филиал Академии наук.

С 30-х годов именно на периферии советской империи раскинулся ГУЛаг: трудовые лагеря располагались по всем советским окраинам от Колымы и Магадана до Дальнего Востока и Узбекистана. В 60-е и 70-е годы лагерный

«Бумажный солдат», режиссер Алексей Герман-младший

(отчасти блатной) лексикон прорывался в фольклоре столичной интеллигенции, в песнях бардов — Галича, Высоцкого, Алешковского. ГУЛАГовский дискурс усилился после того, как читатели «тамиздата» и слушатели радиостанции «Голос Америки» познакомилась с романным исследованием Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ». Зловеще звучавшие акронимы — Берлаг, Воркутлаг, Дальлаг, Карлаг и т.д. участились в языке.

В 80-е годы и в постсоветский период после нескольких десятелетий освоения космического пространства стало ясно, что людям в космосе, в сущности, делать нечего. В результате коллапса фундаментальной науки космическая фиксация в общественном сознании практически стерлась; лагерно-блатной слэнг в связи с криминализацией, особенно в 90-е годы, многих сфер жизни и гангстеризацией обеих российских столиц потерял свою связь исключительно с периферией. Магадан и Колыма были потеснены в языке московскими топонимами: Коптево, Солнцево, Люберцы, Раменское, давшими названия криминальным группировкам.

Однако зафиксированные в культурной памяти нации оба дискурса выходят на поверхность в некоторых произведениях современной русской литературы и в кинематографе при ретроспективном изображении советской периферии. В работах, о которых пойдет речь, оба упомянутых дискурса сближаются до полного совпадения.

Когда в 2008 году на экраны вышел фильм Алексея Германа-младшего «Бумажный солдат», на сайте петербургской городской организации КПРФ появилась рецензия, начинающаяся следующим пассажем: «Либералы с удоволь-

ствием вымазали грязью весь советский период нашей истории. Нетронутым остался только космос. Но теперь и эта недоработка исправлена». Автор рецензии, принадлежащий, по-видимому, к старшему поколению, ошибается. Первым, кто посмел «тронуть» тему советской космонавтики, был писатель Виктор Пелевин в повести «ОМОН-РА» (1992). Герой повести, Омон Кривомазов, с детства мечтающий о космосе, становится курсантом секретной космической школы КГБ, где идет подготовка к запуску на Луну автоматического аппарата «Луна-17Б», или просто лунохода. Кривомазов сначала не понимает, зачем он нужен в этой сверхсекретной программе, но скоро его посвящают в государственную тайну: никакой автоматики не существует, советский луноход — это просто велосипед в бакообразном металлическом корпусе:

«Внешне луноход напоминал большой бак для белья, поставленный на восемь тяжелых колес [...]. Его крышка откидывалась в сторону [...]. Внутри было свободное место — примерно как в башне танка, и там стояла чуть переделанная рама от велосипеда «Спорт» с педалями и двумя шестеренками, одна из которых была аккуратно приварена к оси задней пары колес. Руль был обычным полугоночным-баранкой — через специальную передачу он мог чуть-чуть поворачивать передние колеса». Кривомазову предстоит проехать на этом велосипеде семьдесят километров по лунной поверхности и установить на ней передатчик, посылающий в космос сигналы: «Мир, Ленин, СССР». После чего он дожен застрелиться.

Космическая школа КГБ описана в повести как подземная тюрьма, соединенная лифтом со зданием Лубянки; замполита отряда космонавтов зовут Бамлаг Иванович (имя соответствует названию трудового лагеря, организованного НКВД в 1932 году в Амурской области); вместо скафандра и шлема Кривомазов носит ватник и ушанку — одежду зэка. После окончания тренировок его, как он полагает, увозят в Казахстан, на Байконур, откуда происходит запуск ракеты, несущей луноход к цели. Если на земле Кривомазов воспринимал космический полет как бегство из безнадежной повседневности, то в космосе его восприятие кардинально меняется: «Всю свою жизнь я шел к тому, чтобы взмыть над толпами рабочих и крестьян, военнослужащих и творческой интеллигенции, и вот теперь, повиснув в сверкающей черноте [...] я увидел, что стать небесным телом — это примерно то же самое, что получить пожизненный срок с отсидкой в тюремном вагоне, который безостановочно едет по окружной железной дороге».

После посадки на поверхность Луны и прохождения заданного маршрута Кривомазов бежит из лунохода. Но оказывается, что Луна, по которой он ехал, распложена в тоннеле московского метро — и запуск ракеты и прилунение были грандиозным обманом. Устремляясь ввысь, главный герой «ОМОНа-РА» опускался вниз; пространство в повести Пелевина, таким образом, выстраивается как в русской волшебной сказке, где тридевятое царство (периферия) нередко оказывается царством подземным.

Повесть Пелевина — постмодернистский гротеск, фильм Германа-младшего — постреалистическая попытка сына понять поколение отцов. Фильм и снят в эстетике отца — классика советского кино Алексея Германа.

Главный герой фильма талантливый врач-терапевт Покровский работает с отрядом первых советских космонавтов. Он понимает, что его пациенты — смертники, двуногие лайки, и на протяжении всего фильма находится на грани нервного срыва из-за того, что его врачебная практика резко расходится с клятвой Гиппократа.

Фильм начинается с дальнего плана зимней степи, на краю которой мы видим нечто, что легко принять за контур лагеря: бараки, ограждение, сторожевые вышки; дальний план сменяется крупным планом сопла ракетного двигателя, передвигающегося на платформе по проложенным в степи рельсам. Мы видим космонавта, слышим его безжизненный голос, повторяющий заученные для телесъемки слова о готовности выполнить свой долг. Вокруг космонавта военные в серых шинелях — то ли почетный караул, то ли

лагерная охрана. Космодром расположен недалеко от лагеря, куда случайно попадает по дороге к мужу из Москвы жена Покровского. Лагерь закрывается, охрана сжигает бараки, расстреливает сторожевых собак; реабилитированных заключеных выселяют. Старуха зэчка не желает покидать лагерь, ей некуда ехать. Таким же безжизненным голосом, как космонавт на космодроме, она повторяет уже много раз произнесенные слова о том, что считает свое наказание заслуженным, что ей и здесь хорошо. Паровоз, служащий в лагере электростанцией, представлен таким же чудовищным агрегатом, как и ракетный двигатель в первых кадрах фильма; он стоит на рельсах, которые никуда не ведут, и на нем никто никуда не уедет. Сможет ли кто-нибудь взлететь на ракете, к которой по рельсам подвозят двигатель, тоже неизвестно.

В другом эпизоде космонавты на тренировке в грубых трикотажных костюмах напоминают лагерных зэков. Подобные параллели и монтажные стыки в фильме объединяют космодром и лагерь в одну зону, и космический полет в смысловом поле фильма прочитывается, как готовящийся побег из этой зоны — побег, который, возможно, обречен на трагическую неудачу. В «Бумаж-

«Бумажный солдат»

ном солдате» доктор Покровский и люди его круга, у которых нет иллюзий по поводу недавнего прошлого их страны, живут верой в то, что после первого полета в космос жизнь советских людей каким-то образом изменится к лучшему.

За несколько часов до старта космонавт номер один и космонавт номер два вдруг устраивают гонку на велосипедах по грязной, покрытой талым снегом степи — гонку в никуда. А за несколько секунд до старта от инфаркта в окрестности космодрома умирает Покровский; велосипед, на котором он кружил, выезжает из-за угла барака без седока и катится в пустоту. Ввиду невозможности подобной ситуации в реальности, эпизод этот выглядит режиссерским изыском, если не заподозрить, что велосипеды, на которых, как на самокатах, не садясь в седло, гоняют по степи увенчанные шлемами космонавты, и велосипед уже мертвого Покровского, катящийся вдаль на фоне медленно уходящей вверх ракеты, — визуальная аллюзия на луноход на велосипедном ходу из повести Пелевина.

Символический, философско-религиозный план «Бумажного солдата» вообще, кажется, не был замечен критикой, а он, этот план, в фильме присут-

ствует. Встреча Покровского с его давно умершими родителями и его труп в степи, с края которой медленно взмывает ракета, впервые уносящая в космос человека, побуждают вспомнить, что советский космический миф уходит корнями в идеи утопической «Философии общего дела» Н.Федорова, написанной им в конце XIX века. Обращенная к проблемам космического пространства, физического бессмертия и коммунистического общежития философия Фёдорова была грандиозным утопическим проектом по реализации христианских чаяний воскрешения мертвых. Второго пришествия Христа философ

«Космос как предчувствие», режиссер Алексей Учитель

ждать не намеревался, он уповал на искусственное воскрешение мертвых технологическими средствами. Космическое пространство, иные миры должны были стать местом обитания воскрешенного человечества, а реактивные снаряды — транспортными средствами доставки его туда. После Октябрьской революции идеи Фёдорова получили новое развитие во взглядах группы биокосмистов-бессмертников, сложившейся внутри анархистского движения. Как пишет Борис Гройс: «ведущий теоретик биокосмистов Александр Святогор считал физическое бессмертие целью и необходимым условием существования любого будущего коммунистического общества, поскольку подлинная социалистическая солидарность может иметь место только среди тех, кто бессмертен — смерть разделяет людей». К движению биокосмистов по своим взглядам был близок и «отец советской космонавтики» Константин Циолковский, веривший в возможность искусственного воскрешения мертвых и проектировавший снарядовидные летательные аппараты для доставки воскрешенных мертвецов через космическое пространство на иные планеты — на периферию Вселенной.

Смысловая и визуальная параллели между ракетой и велосипедом в фильме Германа-младшего создает ощущение тщетности космического полета, настаивает на том, что (если воспользоваться строчкой из песни Окуджавы) «воскресенья не будет». Надежды нет ни для мертвых, ни для живых. В финале фильма кто-то из компании Покровского тоже умер, кто-то решил эмигрировать. «Остальные персонажи, — как пишет в интернетовской рецензии на «Бумажного солдата» Светлана Степанова, — если не сопьются, то увидят конец 1980-х, когда даже в Москве надо было отстоять длинную очередь, чтобы купить яйца, молоко и масло, и начало 1990-х, когда НИИ разваливались, самые толковые научные идеи за бесценок продавались иностранцам,

наиболее энергичные ученые уезжали работать за границу, а оставшиеся получали ежемесячную зарплату в 10 долларов. Страшный итог жизни невероятно яркого и талантливого поколения».

У смыслообразующей метафоры «Бумажного солдата» — космического полета как бегства из лагерной зоны — помимо повести Пелевина есть и кинематографический предшественник. В 2005 году на экраны вышел фильм Алексея Учителя по сценарию Александра Миндадзе «Космос как предчувствие». В фильме показан северный рабочий городок на границе со сканди-

«Космос как предчувствие»

навской страной, на рейде которого стоят иностранные корабли. Главный герой фильма простодушный паренек по прозвищу Конёк знакомится с появившимся в городе загадочным человеком по имени Герман. В свободное от работы на заводе время Герман занимается боксом и совершает заплывы в ледяной воде Баренцева моря. Новый знакомый открывает Коньку секрет — он, Герман, член глубоко законспирированного отряда первых космонавтов. Члены отряда инкогнито проживают в разных периферийных городах страны, в их обязанность входит поддерживать идеальную спортивную форму и в любой момент быть готовыми к полету по приказу из Москвы. Что происходит на самом деле, зритель понимает из эпизода, в котором Конек без предупреждения приходит в комнату Германа в рабочее общежитие. Оказывается, что приятель Конька отсидел несколько лет в лагере за бытовое преступление и там попал под влияние политического заключенного, открывшего ему глаза на советскую действительность. Герман приехал в пограничный город, чтобы бежать из СССР — доплыть до иностранного судна и попросить политического убежища. Космический полет в фильме — метафора бегства в неизвестность. Заплыв Германа к иностранному кораблю изображен у Учителя как космический полет. Освещенный огнями борт иностранного корабля явно похож на орбитальную космическую станцию или на летающую тарелку, к которой сквозь черное пространство приближается пловец-космонавт. Зритель не узнает, что случилось с Германом, но из слов Конька в финале фильма можно предположить, что «космический полет» окончился неудачей.

Метафора космического полета как бегства из лагерной или тюремной зоны, которой воспользовались и Пелевин, и Миндадзе с Учителем, и Герман-младший отсылает к известной инсталляции Ильи Кабакова «Человек, уле-

«Космос как предчувствие»

тевший в космос из своей комнаты» (1985,) выставлявшейся в 1990-х и в начале 2000-х годов в нескольких крупнейших музеях мира. (Ныне она находится в Центре Помпиду в Париже.) Герой инсталляции Кабакова запускает себя в космос сквозь потолок комнаты в советской коммунальной квартире. Зритель приближается к дверям комнаты по коммунальному коридору, в котором видит текст доноса, написанного соседом по квартире. В доносе сказано, что некто в своей комнате занимается какими-то странными расчетами, связанными с энергией космичеких потоков, и строительством непонятного приспособления для вывода физического тела на околоземную орбиту. Сама комната, которую зритель осматривает сквозь щели дощатой перегородки, оклеена плакатами советской поры; брешь в потолке открывает темное беззвездное небо; под проломом в потолке, над раскладушкой бывшего обитателя комнаты, свисают остатки катапульты; расшнурованные ботинки нелегального космонавта одиноко стоят на забросанном изорванной бумагой полу возле навсегда покинутой раскладушки. По словам Бориса Гройса, «покинутая героем Кабакова комната больше напоминает место преступления, чем лабораторию, в которой работал гений». Но из-за доноса соседа эта комната уже «граничит» и с местом заключения.

Переосмысление советского космического мифа в современной русской литературе и кинематографе, которое только начинается, видимо, пойдет в том же направлении, что и переосмысление мифа военного. С конца 1950-х годов в литературе и кинематографе устоялся взгляд на войну как на трагический выход из духовного тупика, в котором пребывало запуганное НКВД советское общество. Взгляд этот, например, уже позже озвучивает доктор Градов, персонаж романа Василия Аксенова «Московская сага»: «Знаю, что прозвучит кощунственно, но мне кажется, что эта жуткая война пришла к нашему народу как своего рода причастие. [...] Мы перестали панически бояться друг друга. Мы реально обьединились перед лицом смертельного врага [...] — врага не только властей предержащих, но и всей нашей истории, всей нашей российской цивилизации. Все эти старые страхи, угрызения, подозрения, низос-

ти, даже жестокости вдруг показались людям второстепенными. И уж если мы сегодня жертвуем собой, то хотя бы знаем, что не ради заклинаний, а ради нашего естества!..»

С конца 1980-х этот взгляд стал подвергаться пересмотру. В мемуаристике, в художественной литературе и кино появились сведения о заградительных отрядах, штрафных батальонах, военно-полевых судах, контрразведке СМЕРШ (романы Василия Гроссмана, Георгия Владимова, рассказы Владимира Тендрякова, Израиля Меттера; фильмы и телесериалы: «Проверка на дорогах», «Американский шпион», «СМЕРШ», «Штрафбат», «В августе 44-го»), открывалось, что и на войне среди своих было с избытком и страха, и подозрения, и стукачества, и низости, что внутреннего духовного освобождения война советскому человеку не принесла.

Теперь пришла очередь советского космического мифа подвергнуться художественному переосмыслению и деконструкции. С этим мифом в 1960-е годы были связаны надежды не только на технический прогресс, но и на изменение национальной ментальности. То, что повесть Пелевина и два упомянутых здесь фильма не случайные явления, возможно, подтверждает стихотворение популярнейшего сегодня в Москве поэта Всеволода Емелина, опубликованное на одном из литературных сайтов в апреле 2010 года ко Дню космонавтики:

Зачем вообще двойное солнце?
Зачем космическое пламя
Для бюрократа и торговца,
И менеджера по рекламе?
Зачем лететь быстрее света?
Чтоб обнаружить за кормою:
Родная синяя планета
Вдруг стала черною дырою.

Русская поэзия обычно первой улавливает идеи и настроения в общественном сознании, которые затем осмысляются и исследуются в других формах литературы и искусства.

«Бумажный солдат» получил много негативных отзывов публики и критики. Германа обвиняли в клевете на советскую космическую программу, в намеренном искажении образа космодрома Байконур. «Мы не из барака запускали ракету в космос!» — воскликнул в Сети один из зрителей фильма, имея в виду, что для посылки человека на околоземную орбиту необходимы были научные лаборатории с современным оборудованием и квалифицированными специалистами, дома со всеми удобствами для их проживания, детские сады и школы для их детей. Необходимая инфраструктура в конце концов была создана, но в начале 1960-х годов космодром Байконур действительно выглядел как голое поле с деревянными бараками. Режиссер воссоздал и сконцентрировал образ именно такого Байконура, чтобы показать, как огромная страна, не оправившаяся еще ни от войны, ни от сталинского террора, буквально рвалась в космос из разрухи и нищеты. Создавая этот образ, Герман-младший совместил космический и лагерный дискурсы, выстроив своеобразный хронотоп советской периферии, где, скорее всего, и будет происходить действие любого будущего российского фильма с сюжетом, связанным с советской космической программой.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Воспоминание и рассказ

РОТТЕРДАМ-2011

INTERNATIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM

«Вечность», режиссер Сиварой Конгсакул

Роттердамские премьеры — это в основном дебюты и вторые фильмы. Они же — самые востребованные и одновременно проблемные участники любого фестиваля.

Забыть об этом, знакомясь с ними, — значит обречь себя на тяжкое испытание, которое не выдерживают даже самые толерантные и добродушные синефилы. В этом году роттердамские отборщики взяли в конкурс четырнадцать фильмов из тысячи — работа непосильная. Но даже среди этих четырнадцати открытий не было. Как и в конкурсе прошлого или позапрошлого года. Как часто бывает не только в Роттердаме, но и на других фестивалях, пытающихся открывать новые имена с нуля (случаи, когда под «открытием» проходит дебют в «большом кино» маститого документалиста или современного художника, не в счет).

Как ни странно, ситуацию спасает отсутствие жестких требований к товарному виду дебютов, то есть к их рыночному потенциалу: здешний конкурс не есть фабрика по выпуску ударников артхауса — это, скорее, лаборатория, где главное — наличие художественной интуиции — способности быть художником, не всегда совпадающей с умением им быть. В этом смысле картина нынешнего года выглядит обнадеживающей. Пожалуй, лишь четыре-пять фильмов впечатлили полным отсутствием художественного слуха при наличии компонентов превратно понятого «арта» или «современного кино». К таковым, в частности, все еще относится «экзотическая фактура» — особенно непрошибаемая в индийском трэше «Изображение нас-

тупает», наивно соединившем индийскую мифологию с виртуальной реальностью.

По разряду экзотического примитива (но не «примитивного искусства») проходила и шриланкийская лента «Летающая рыба» (режиссер Саньяджива Пушпакумара) — удивительный образец фильма с абсолютно простаивающей историей, в котором функция рассказа даже не отключена, а просто отсутствует. Или — учитывая визуальные амбиции этого произведения — отключенным и не работающим оказывается само изображение: длинные статичные бессловесные планы остаются длинными статичными бессловесными планами, не неся ни сюжетной, ни художественной нагрузки. Хотя, если прочитать либретто в каталоге, можно узнать, что там много всего происходит: гражданская война в Шри-Ланке, армейский рэкет, запретная любовь, отцовская ревность к родной дочери, его самоубийство и прочее и прочее.

Отличным контрапунктом к этой неработающей статике оказался тайский фильм «Вечность» (один из трех равнозначных призеров, режиссер Сиварой Конгсакул). Он тоже состоит из неподвижных бессловесных планов, но тут обратная ситуация: истории нет (она призрачна, эфемерна), зато есть рассказ. На этом же принципе — самом ходовом в актуальном кино — строятся и работы Апхичатпхонга Вирасетакуна, не без влияния которого сделана и «Вечность». Благодаря взаимозаменяемости, почти неразличимости немых кадров-длиннот тут рифмуется прошлое, настоящее и будущее героев, а их воспоминания, нынешняя жизнь и жизнь после смерти склеиваются, буквально не оставляя следов от монтажных склеек, в безопасную непрерывность или — что то же самое — в образ спасительного постоянства. Как и в фильмах дядюшки Джо, рассказ здесь не линеен, подразумевает не одну, а множество комбинаций, версий, сборок. Совершенно не важно, какие фрагменты фильма принимать за будущее или прошлое персонажей, какие — за флэшбэки или «реальность в данный момент»: все они одновременно являются всем и тихо отражаются-исчезают на пленке, словно она речная гладь, по которой — аналог Стикса — герой, то ли живой, то ли ставший призраком, бесшумно плывет на лодке.

«Воспоминания о Мусане», режиссер Пак Юн Бам

Подверстав сюда фильмы Джо, можно сказать, что актуальное тайское кино — при всей его бесшовности — это сверхмонтажное искусство или искусство *открытого* монтажа. Монтируются не просто планы-эпизоды — монтажной гибкостью обладает сама структура: каждый кадр идеально рифмуется с любым другим — интеллектуально, эмоционально, поэтически, и не важно, какой хронометраж их разделяет. Благодаря этой комбинаторике и возника-

«Летающая рыба», режиссер Саньяджива Пушпакумара

ет эффект инсталляции или третьего измерения, а фильм превращается в созерцательный и созерцающий объект, который всякий раз будет восприниматься и работать по-новому — все зависит хотя бы от того, какой кадр (или, вернее, картину) вы выберете в качестве отправного (а им может быть любой — хоть финальный, хоть серединный). На первый взгляд «Вечность» отвечает всем канонам современного фестивального арта, но при этом обладает чувственно-осязаемой природой и свободным дыханием, которые невозможно сымитировать и превратить в клише — вернее, можно, но подмена всегда будет очевидна.

Засилье таких подмен в фестивальном мире уже давно требовало какого-то ответного художественного действия. На такой жест вроде бы претендует испанский фильм «Край света» (еще один призер, режиссер Серхио Кабаллеро) — нерадикальный, слишком дружеский пастиш или шарж на фестивальное кино со всеми его штампами и энтропией — от пресловутых медитативных планов до абстрактного символизма, от герметичности до эстетской бедности (она же «минимализм»), от бессюжетицы до поэтической атмосферы. Герои — парочка закутанных в простыни призраков, двигающихся по красивой пустынной местности навстречу новой жизни и попутно произносящих на русском идиотские патетичные фразы. Но самоиронии в фильме недостаточно, чтобы изобличить квазиарт его же методами и не наступить на те же самые грабли. Да и вообще издеваться над ним излишне, потому что еще чуть-чуть и объект пародии сам станет автопародийным — взять ту же «Песнь птиц», последний фильм наиболее эстетически близкого к «Краю света» каталонца Альберта Серра, в котором трое волхвов медленно и молчаливо прозябают на дальних планах пустынной местности, претенциозно убивая свое и наше время.

Другая линия Роттердамского конкурса, возобновляемая из года в год, — это дебюты о дебютантах, то есть фильмы о подростках и их традиционных проблемах, вполне попадающие в мейнстримный сектор Coming of age stories. Открылся фестиваль греческой «Пропащей молодостью» (режиссеры Аргирис Пападимитропулос и Ян Фогель). Это еще один (после «Клыка» и «Аттенберга») фильм о «другой Греции», достигшей дна финансового

«Край света», режиссер Серхио Кабаллеро

и экзистенциального кризиса. Кризисы, впрочем, — дело рук совершенно неавторитетных, зато очень авторитарных взрослых, а не отчужденных от них детей, которым для счастья и душевного здоровья нужно совсем немного — скейт, секс, тусовки и чтобы от них отстали их фрустрированные родители. Фильм основан на реальном инциденте из истории современных Афин и повествует об одном дне молодого скейтера, который оказывается его последним днем: среди ночи обаятельного и довольного жизнью парня застреливает полицейский-задрот — просто так, вернее, ради снятия стресса. Но если линия подростка удалась благодаря очень органичному исполнителю и автономным сценам в стиле «скейтерского видео», то сюжет с копом — импотентом и лузером — чересчур предсказуем и однообразен. Тем не менее дыхание города, плавящегося от жары и готового взорваться, в фильме есть, несмотря на всю искусственность и схематичность конструкции в виде двух прямых, развивающихся параллельно и предсказуемо сталкивающихся в финале.

Два других конкурсных фильма об убитой молодости оказались куда более «подростковыми», в смысле — ученическими. Иранский «Сезон дождей» (режиссер Маджид Барзегар) примечателен лишь тем, что снят ручной камерой (хотя для иранского кино это не новость) и показывает, что современные иранские подростки ничем не отличаются от своих европейских и американских сверстников, и никакой режим, никакая религия им не указ. А корейская «Холодная ночь» (режиссер Юн Сун Хин) — драма о школьной травле, чей инициатор в какой-то момент становится жертвой своих жертв и в искупительном порыве кончает с собой, — утопила неплохой сюжет в чересчур болтливом и вязком сценарии. Зато другой корейский фильм — «Воспоминания о Мусане» (третий призер, режиссер Пак Юн Бам) — компенсировал

все недовольства по поводу конкурса и оказался лучшим на фестивале (если говорить о премьерах). Пожалуй, это единственное открытие в программе этого года.

В основе картины — реальная история, произошедшая с другом режиссера. Выходец из Северной Кореи, он приехал в Южную гастарбайтером, не имеющим никаких прав и обреченным на тотальную дискриминацию не столько из-за статуса нелегала, сколько из-за своего «северного» происхождения (конфликт двух Корей рассмотрен в картине на клеточном

«Пропащая молодость», режиссеры Аргирис Пападимитропулос и Ян Фогель

уровне — как форма биологического фашизма). Чужой среди чужих, он скитался по «капиталистическому раю» (действие происходит в Сеуле), перебивался мелкими заработками, потом у него обнаружили рак и ни одна из больниц ему не помогла, потом он умер (кажется, чуть ли не на улице). Режиссер стал свидетелем его судьбы, реконструировал чужой и одновременно свой опыт (так как свидетелю достается тоже) и сам сыграл главную роль, назвав героя именем прототипа, потому что никакой актер не смог бы сыграть то, что ему — как очевидцу — пришлось видеть вблизи каждый день. Пак Юн Бам — бывший ассистент Ли Чан Дона, и «Воспоминания о Мусане», как и «Поэзия», — тончайшая режиссерская конструкция, держащаяся на чистой нюансировке без расстановки каких-либо акцентов и подсказок. Как и в фильмах Ли Чан Дона, бездна деталей и смысловых, экзистенциальных подробностей облечена здесь в незаинтересованную, охлажденную форму — не трагедия в виде зрелища, а именно ее реконструкция в качестве документа или свидетельского показания. Или — нестираемое воспоминание о трагедии, которое куда тяжелее, чем само событие в момент, когда оно происходило. Потому что тогда еще было место катарсису, а сейчас — в ретроспекции — его уже

нет. И чем больше временна́я дистанция между событием и воспоминанием, тем безысходнее.

Из фактов и мелочей, лежащих в основе этой безыскусной и несентиментальной картины, можно было бы создать современный «достоевский» роман о человеке как абсолютной жертве, которой за ее страдания уже ничего не полагается.

Задворки Сеула, где герой пытается обжиться, потому что центр города для него — еще бо́льшая окраина. Но индустриальные пустыри уже заняты другими нелегалами, не терпящими новичков. Его товарищ по несчастью — тоже северный кореец — перебивается тем, что на каких-то семинарах рассказывает недружелюбным южнокорейцам об ужасах коммунизма на примере города Мусан, из которого он бежал, и сквозь зубы превозносит их капитализм, от ужасов которого ему бежать уже некуда. Заработанное он пытается переправить родственникам в Северную Корею, а сделать это можно только нелегально через третьих лиц в Китае, берущих, естественно, процент... Главный же герой, найдя последнее пристанище в католической церкви — на собрании таких же отщепенцев, признается, как от голода толкнул в Мусане человека, не хотевшего делиться с ним хлебом, и на следующий день понял, что случайно убил его, потому что человек так и остался лежать на земле, и лежал так еще несколько дней... Его товарищ в корыстных целях покупает ему пуховик Nike — недоступную одежду «капиталиста». В ней можно более или менее почувствовать себя человеком и устроиться официантом в караоке-бар. Но куртку распарывают ножом конкуренты героя по расклеиванию афиш (все территории для расклейки давно поделены). Смиренный и не способный на ответное насилие, он продолжает стоять на месте, из него летит пух. Потом он заклеивает эти порезы скотчем, чтобы пойти на работу... Но в финале все-таки ломает свое непротивление злу — предает того, кто предал его, и, купив на чужие деньги свой первый костюм, начинает уже поперек себя встраиваться в систему, которая его отторгает и в которой он никогда не будет своим. Двойное отчуждение — уже не только от безальтернативной реальности, но и от человеческого в себе, которое осознанно приносится в жертву элементарному выживанию.

По степени безыллюзорности и честности это кино может сравниться с лучшими фильмами о человеческой природе, обусловленной, конечно же, социальными обстоятельствами, но еще более страшной, чем любой капитализм или социализм. И, уж конечно, такое болезненное и *неразрешимое* (а не просто диагностическое) искусство без признаков «искусства» (какого-либо эстетизма, в том числе и самолюбования собственной «бедностью») есть сегодня единственно возможный и действенный ответ псевдолевому, вполне реакционному в своей комфортности арту, занимающему девяносто девять процентов фестивального пространства.

Том Хупер на церемонии вручения «Оскара»

ТОМ ХУПЕР, КОЛИН ФЕРТ:

«Стать королем — воплощенный кошмар»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ МАЙКЛ ЛИДЕР

Майкл Лидер. Вы были удивлены, увидев, какую бурную реакцию вызвал «Король говорит!»?
Колин Ферт. Да нет, мы сразу поняли, что приз зрительских симпатий в Торонто нам обеспечен! Шучу, вообще-то мы очень волновались, боялись, что все испортили.
Том Хупер. Правда в том, что у этого фильма очень хрупкая «экология», он от начала до конца построен на разговорах, на речи. В глубине души я боялся, что фильм получится слишком холодным, занудным, недостаточно эмоциональным, что мы выбрали не совсем правильный подход к этой тонкой теме, неверный тон. Сама тема заикания представляла массу скрытых опасностей. Фильм мог скатиться в комедию, и это могло привести к полному провалу. Кого-то фильм мог бы больно задеть, настолько, что захотелось бы просто сбежать из кинотеатра.

Может, кому-то картина покажется слишком затянутой, медленной. За сто минут фильма можно увидеть лишь четыре сцены, где герой заикается. Тут есть и другой риск — если постоянно избегать сцен с заиканием, «опасных» сцен становится меньше, но при этом снижается и накал, теряется атмосфера напряженности. Так что мы с большим тщанием и осторожностью подходили ко всему, что касалось заикания: как именно его показывать, насколько часто и в каких сценах.
Майкл Лидер. Мистер Ферт, во время подготовки к съемкам вы, в отличие от своего героя, проделали обратный путь — должны были научиться заикаться. Трудно ли вам было овладеть этим специфическим «навыком»?
Колин Ферт. Это было очень непросто. Том, конечно, помогал мне, давал советы, но он же не мог залезть ко мне в гортань и настроить ее особым образом или научить специальной технике. Но вообще-то подобный опыт для актера привычен. Играя, скажем, роль неудачливого семьянина с кучей проблем, ты же тоже должен изображать человека, который пытается от них избавиться. Так что сначала всегда приходится взваливать на себя проблемы своего героя, вникать в них.

Если же героя сковывают страх, чрезмерная застенчивость или он страдает от каких-то других комплексов или расстройств, актер прежде всего должен овладеть всеми этими комплексами и недугами, хотя бы в своем воображении, чтобы вжиться в образ человека, стремящегося от них освободиться. В общем, для актера это привычная задача.
Том Хупер. Да, тут возникала проблема. Ведь обычно логопеды помогают людям избавиться от заикания. Трудно найти специалиста, который бы мог обучить этому дефекту речи.

Колин Ферт. И самоучителей по заиканию я тоже не встречал.

Майкл Лидер. А вы смотрели фильм «Рыбка по имени Ванда»? Там один из персонажей тоже заика.

Колин Ферт. Мне кажется, это как раз пример того, как не нужно показывать этот дефект в кино. Кстати, скоро у нас будет показ в Центре Майкла Пэлина для детей с заиканием. Отец Майкла, кстати, тоже страдал этим. Можно долго говорить о том, как нехорошо показывать заик в кино, иронизируя над ними, какую боль это причиняет тем, кто и правда страдает таким недугом, но все равно в кино образ заики используется достаточно часто.

Том Хупер. Странное дело — похоже, это один из немногих дефектов, имитировать которые на экране пока не так уж возбраняется. Изображение многих физических недостатков в массовом кино сегодня считается неприемлемым. А вот заикание по-прежнему не стесняются высмеивать.

Майкл Лидер. Мистер Ферт, на церемонии вручения премии BAFTA вы говорили о том, какой благоговейный страх актеры обычно испытывают перед сценаристами. Расскажите, как складывались ваши отношения с Дэвидом Сейдлером. Каков был его вклад в вашу роль?

Колин Ферт. Его роль была многоплановой. Он не только написал сценарий фильма и создал его персонажей, но и стал моим главным инструктором по заиканию. Вы спрашиваете, помогал ли мне кто-то. Самым лучшим помощником в этом деле оказался именно Дэвид. Если бы не он, я, наверное, стал искать человека, который бы хорошо знал эту проблему и мог бы поделиться со мной своими ощущениями и опытом. А так этим человеком как раз оказался Дэвид: когда-то он тоже заикался и о своем опыте рассказывал очень экспрессивно. Честно говоря, я был потрясен его красноречием.

Насколько я помню, он сравнивал заикание с ощущениями человека, ушедшего с головой под воду. Та же паника, страх утонуть — кажется, что выхода нет. Жуткая, бесконечная тишина, из которой никак не можешь выбраться. Он также рассказывал, как это состояние меняет твое отношение к жизни и событиям, к мельчайшим деталям. Скажем, тебе предстоит важная встреча, исход которой может изменить всю твою жизнь, а ты думаешь лишь о том, сможешь ли произнести хоть слово. И эта молчаливая угроза нависает над тобой, затмевая все твои идеи и мысли, стремления, желания и сводя на нет все усилия. Даже в ресторане ты думаешь о том, что нужно выбрать блюдо, название которого сможешь более или менее нормально произнести.

Я понял, что от этой проблемы невозможно изолироваться — она целиком поглощает тебя, твою личность. И цель борьбы, которую ведет герой картины, не в том, чтобы полностью излечиться от заикания, а скорее в том, чтобы научиться контролировать его, сделать так, чтобы оно перестало пожирать его изнутри. И это вполне достижимая цель.

Дэвид — прямое тому доказательство. По нему не скажешь, что в его речи есть какие-то дефекты, хотя сам он утверждает, что по-прежнему заикается. На самом деле у него отличная дикция. Поэтому я искренне думаю, что фильм может дать людям реальную надежду на то, что и они могут побороть свой недуг.

Если бы речь в фильме шла о чудесном исцелении — а Том с самого начала решил, что ничего подобного в картине не будет — это выглядело бы по меньшей мере лицемерно и низко. Фильм произвел бы скорее угнетающее впечатление на людей, которым действительно приходилось сталкиваться с этой проблемой. Один из главных посылов картины в том, что человек сам может найти компромисс со своим недугом, ослабить его разрушительное воздействие.

Майкл Лидер. В плане развития характера персонажа вам было важнее отразить этот аспект личности или создать правдивый портрет члена королевской семьи?

«Король говорит!»

Том Хупер. Мы же понимаем, что ни один член королевской семьи никогда не придет на пресс-конференцию картины и не скажет, хорошо актер справился с ролью или нет. Тогда как многие люди, страдающие заиканием, приходили на эти встречи, чтобы рассказать, насколько точно Колин прочувствовал и отразил их внутреннее состояние.

Колин Ферт. Признаюсь, именно поэтому я очень беспокоился насчет реакции зрителей. Волновался, думая о том, как отнесутся к фильму родственники наших героев, ведь многие из них живы. И, конечно, не мог забыть о том, что один из персонажей картины — нынешняя королева Великобритании. Но с тем же трепетом я думал и о родственниках Лайонела Лога, логопеда, сыгранного Джефри Рашем: со многими из них мы впоследствии познакомились.

Но все же больше всего я волновался о том, как воспримут фильм люди, страдающие заиканием: мне казалось, что малейшая нотка фальши или какое-то преувеличение могли оттолкнуть или ранить их. В плане же правдивости изображения характера короля эта роль, честно говоря, до сих пор остается для меня загадкой.

Сыграв того или иного персонажа, я часто чувствую, что лишь мельком взглянул на его жизнь и не представляю, какова она на самом деле. Несколько раз я играл роли солдат, и хотя я не могу в полной мере представить себе их жизнь, я ощутил, что прикоснулся к ней. Отчасти потому, что общался с реальными солдатами, слушал их захватывающие и волнующие рассказы о жизни, старался представить, как они воспринимают свою жизнь. В случае с королевской семьей я не смог получить такого опыта, так что пришлось искать другой подход. Конечно, я понятия не имею, какова их жизнь на самом деле.

Майкл Лидер. Вам кажется, что это отчасти лишает фильм ощущения подлинности происходящего?

Колин Ферт. Вполне вероятно. Такой подход может лишить рассказ аутентичности. Но мы изо всех сил старались сделать фильм правдивым, тщательно изучали исторические материалы. К тому же, с нами сотрудничали некоторые люди, лично знакомые с членами королевской семьи.

Том Хупер. Например, мы работали с двумя историками и биографами — Хьюго Викерсом и Филиппом Зиглером, написавшими, среди прочего, одни из лучших биографий Эдуарда VIII и Королевы-матери.

«Король говорит!»

Колин Ферт. Кстати, многочисленные цитаты из их книг мы использовали в диалогах фильма. Не только выдержки из дневников королевских особ, но и фрагменты описаний событий того времени. В картине много таких цитат. Сцена смерти короля Георга V была полностью воссоздана по историческим записям. Реплики Эдуарда VIII: «Надеюсь, я стану достойным правителем, каким был он» и «Да здравствует король!» — все это точные цитаты.

Мы старались найти подлинные документы и прочие материалы того времени, максимально придерживаться исторической правды. Но я все же хочу подчеркнуть, что, несмотря на все наши усилия, для меня это был именно вымышленный мир, основанный на многочисленных свидетельствах, которые помогали нам сделать его максимально реальным. Я старался как мог, но все равно чувствовал себя пришельцем, знал, что по большому счету это лишь игра воображения.

Том Хупер. Суть в том, что, снимая фильм о людях какой-то определенной профессии, скажем, о таксистах, ты можешь пообщаться с реальными водителями такси, даже сесть за руль, если нужно. А вот с королевскими особами так запросто не поболтаешь.

Колин Ферт. Тем более с мертвыми! Я бы не отказался пару дней поуправлять страной. Но к такой работе меня же никто бы не подпустил. С другой стороны, в моей профессии подобное часто бывает. Это то же самое, что играть героев XVII века, а их я играл. Гарантировать историческую достоверность во всех деталях я не могу, в моих силах лишь представить свою интерпретацию событий, свое понимание характеров. Это все, что вы можете получить от актера.

Майкл Лидер. Оригинальный сценарий был написан тридцать лет назад, но производство было отложено, поскольку Королева-мать не хотела, чтобы эта история получила огласку при ее жизни. Пытались ли вы получить официальное разрешение королевской семьи в этот раз?

Том Хупер. Думаю, надо отдать должное Дэвиду Сейдлеру — он ждал тридцать лет, поэтому теперь уже решил не мучиться, пытаясь получить разрешение от представителей следующего поколения...

Колин Ферт. Дэвиду уже за семьдесят!
Том Хупер. Мне кажется, мы отдали дань уважения королевской семье. Я, соблюдая все правила приличия, написал письмо Королеве, точнее, ее персональному секретарю, в котором сообщил, что съемки фильма уже ведутся. Это был чистый акт вежливости — уведомить ее о происходящем. А Дэвиду хватило и первого раза.
Майкл Лидер. Поговорим об аудитории. В английском трейлере фильм представлен как чистая драма, а ведь на самом деле он насыщен юмором.
Том Хупер. Тут мне трудно судить, ведь я полностью погружен в картину. Думаю, в американском трейлере упор действительно сделан на комедийную составляющую. Но я почти уверен, что большинство людей, смотрящих видео в Интернете, даже не знают, какую именно версию трейлера они смотрят. Поэтому мне кажется, даже хорошо, что было выпущено две версии.
Колин Ферт. К слову, первые отзывы, которые я получил вскоре после того, как трейлер появился в Сети, были от совсем молодых людей — эти мальчики и девочки писали, что не могут дождаться выхода фильма. Помню, меня это поразило. Даже не знаю, какую версию трейлера они смотрели.
Майкл Лидер. Мистер Хупер, в своих картинах вы не раз выводили реальных исторических персонажей. Вам это доставляет удовольствие или только прибавляет хлопот?
Том Хупер. Честно говоря, эти истории стали для меня настоящим подарком. Долгое время я отчаянно пытался найти оригинальные сценарии, герои которых были бы столь же неоднозначными и сложными, а сюжетные коллизии столь же непредсказуемыми и экстремальными, как те, что я встречал в реальной жизни. Больше всего мне нравится выстраивать историю вокруг личности героя, который становится движущей силой и энергетическим центром фильма. Плюс работы с реальными персонажами в том, что сейчас есть масса исторических материалов, из которых можно почерпнуть множество полезных фактов и деталей и к которым можно в любой момент обратиться, чтобы доработать и обогатить сценарий. В оригинальных сценариях сей-

«Король говорит!»

час трудно найти персонажей, сравнимых по многогранности натуры с такими личностями, как Брайан Клоф, Георг VI или Джон Адамс. Мой интерес к легендарным историческим персонажам неиссякаем, как и стремление проследить с их помощью формирование и развитие определенных черт национального характера.

В работе над телевизионным фильмом «Джон Адамс» мне представилась возможность взглянуть в прошлое и попытаться проследить историю великих политических расколов в Америке со времен отцов-основателей до наших дней. Фильм вышел в 2008 году, как раз когда шли предварительные выборы президента США, сопровождавшиеся очередным расколом, и в этот период мне было особенно интересно рассказать историю, связанную с формированием политических взглядов в этой стране.

В картине «Король говорит!» мне, среди прочего, было интересно и поразмышлять о монархии. Несмотря на то что политический конфликт в стране существует, сама монархия не подвергается серьезным нападкам, по крайней мере, за всю свою жизнь я не помню ни единого подобного случая. Это очень стабильная форма правления. И, в конечном счете, мне кажется, что один из источников этой стабильности кроется именно в истории короля Георга VI, поскольку период кризиса, связанный с отречением от престола Эдуарда VIII, был, пожалуй, одним из немногих моментов, когда Англия действительно была близка к крупному конституционному кризису, угрожавшему монархии.

В истории короля Георга VI есть и еще один интересный аспект. Монархия, в общем, часто подвергается критике, поскольку заключает в себе идею о наследственном порядке перехода классовых привилегий, совершенно неуместную с точки зрения современной демократии. Это уже стало классическим обвинительным актом. Но в случае с Георгом VI понятие «привилегии» оказывается практически полностью развенчанным. Унижения, которые он терпел от няни, безразличие родителей — явно не привилегии. Перспектива стать королем для него — воплощенный кошмар. Словом, в его случае вся эта критика оказывается несостоятельной, и все доводы рассыпаются на глазах.

Народ знал о дефектах речи короля, люди помнили об этом и тогда, когда он обращался к ним в преддверии войны. Они знали, что произносить слова для него — огромный физический труд, что он смущен и напуган. Можно сказать, он вернул монархии человеческий облик, невольно сделал для этого больше, чем кто бы то ни было. Этот человек, говоривший о страданиях своего народа в войне, сам страдал, пытаясь внятно произнести каждое слово, и, мне кажется, говоря о том, что он понимает их страдания, он был искренен, и именно эта искренность покорила сердца людей и, возможно, упрочила авторитет монархии.

В общем, иногда в размышлениях о том, почему те или иные институты власти обладают такой стабильностью, бывает интересно вернуться на несколько поколений назад и взглянуть на того, кто заложил основу этой стабильности.

Майкл Лидер. В связи с новой картиной вы упомянули «Джона Адамса», ваш многосерийный фильм, созданный для телевидения. За последние двадцать лет формат телевизионного фильма сильно развился, с точки зрения киноискусства. Различия между телевизионным и полнометражным кино для вас по-прежнему принципиальны?

Том Хупер. Что касается съемочного процесса, я не чувствую большой разницы между работой над телефильмом и полным метром, разве что в количестве времени, которое мне отводится на то, чтобы рассказать историю. Основным отличием для меня остается объем маркетинговой работы и усилий, направленных на продвижение и дистрибьюцию картины.

«Джон Адамс» был проектом канала HBO с бюджетом в сто миллионов долларов. Маркетинговый период длился всего дней десять. С полнометражной

картиной эта работа продолжается многие месяцы. Пока что для меня это самое существенное отличие.

К сожалению, до сих пор существует и некое статусное различие — за «оскаровской» гонкой люди следят с гораздо большим интересом и трепетом, чем за телевизионной премией Emmy, но уж это никак не должно влиять на приоритеты режиссера при выборе заинтересовавшего его проекта. Думаю, нужно просто хорошо делать свое дело и использовать все возможности по максимуму. Не важно, работаешь ты на телевидении или в полнометражном кино.

Мое кинообразование началось как раз с телевидения. Лучшие фильмы в своей жизни — трилогию «Крестный отец», большинство работ Скорсезе — я посмотрел по телевизору. Самым лучшим в телевидении для меня было именно кино. Я тогда не думал, что для телевидения снимают как-то иначе, чем для кинотеатра, поскольку смотрел кино на экране телевизора и получал огромное удовольствие. Так что в этом плане я не видел особых принципиальных различий.

Майкл Лидер. В вашем фильме есть сцена, где Георг VI смотрит запись выступления Гитлера и говорит, что понятия не имеет, о чем тот вещает, но делает он это весьма неплохо. Фактически, вы показываете, что король положительно отзывается о Гитлере. Не было ли у вас разногласий по поводу этой противоречивой сцены?

Колин Ферт. Георг же не понимает, что тот говорит. Тут есть такой момент...

Том Хупер. По-моему, это довольно смешно.

Колин Ферт. Это и правда забавно. Но, боюсь, ответственность за эту фразу теперь нести мне. Парадоксальна сама ситуация, в которой король оказался: перед ним — его злейший враг, который поразительно умело использует силу слова. У Георга микрофон вызывает ужас, Гитлер же превращает его в инструмент гипноза. Под гипнозом народ готов следовать за ним, и он стремится захватить власть везде, где только возможно.

Георг не слушает, что именно говорит Гитлер. Нельзя расценивать эти слова короля как одобрение, он лишь замечает, что тот неплохо справляется с ролью оратора, лучше, чем он сам. Он видит своего врага, видит его сильную сторону и понимает, кому он должен противостоять. Так что восхищается он не Гитлером, а лишь его выдающимися ораторскими способностями. Ведь они у него и правда были, с этим не поспоришь.

Гитлер ввел войска в Польшу 1 сентября 1939 года. Два дня спустя Великобритания официально объявила войну Германии. Георг VI ввел свою страну в войну против этого страшного человека, и речь короля стала воплощенным отрицанием всего, что представлял собой нацизм. Том говорил, что люди верили словам Георга «Я страдаю вместе с вами», поскольку он действительно страдал каждый раз, подходя к микрофону; странным образом это придавало его словам убедительности. Верили ему и тогда, когда он открыто осуждал принцип «кто сильнее, тот и прав».

Этот человек не хотел быть королем. Не стремился к власти и славе. Был лишен всех этих амбиций. По-моему, он — воплощенный антипод нацизма. Просто он хотел бы научиться нормально разговаривать.

www.denofgeek.com

Перевод с английского Елены Паисовой

ДЖОЭЛ КОЭН, ЭТАН КОЭН:

«С Джоном Фордом у нас нет ничего общего»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ КОУЛ ХЭДДОН

Этан Коэн и Джоэл Коэн

Коул Хэддон. Какие трудности возникали у вас во время съемок «Железной хватки»? Роджер Дикинс, ваш оператор, как-то сказал, что сложнее всего было уложиться в график.

Джоэл Коэн. Это правда. Ведь съемки были в основном натурные, и снимали мы в довольно трудных условиях. Погода часто подводила, поэтому мы старались работать максимально эффективно, чтобы не отставать от графика. Например, пытались снимать как можно больше сцен с первого дубля, хотя привыкли работать иначе. Кроме того, много сложностей вызвала работа с лошадьми и другие аспекты, связанные со спецификой картины. Поэтому закончить фильм за такой короткий срок было, конечно, очень сложно.

Коул Хэддон. Съемки всех этих пресловутых пейзажей «в духе классического вестерна» не стали для вас дополнительной проблемой?

Этан Коэн. На самом деле, в этом плане мы отступили от оригинала — ландшафт тут как раз полная фальшивка. Снимали мы вовсе не в Арканзасе, где происходит действие романа. Но мы подумали, что люди все равно примут фильм за вестерн, захотят увидеть что-то привычное, жанровое, иконическое, и тут мы решили не портить никому впечатления: людям же нравятся вестерны.

Джоэл Коэн. Снимай мы в Арканзасе, все визуальное решение картины было бы совершенно иным. На самом деле, мы принимали во внимание разные факторы, у нас было много соображений насчет того, где и почему стоит снимать, как интерпретировать тот или иной пейзаж. Постфактум уже невозможно разобраться в причинах наших решений, но так или иначе они были. Это касается и практических моментов, и общего замысла картины.

Коул Хэддон. Вы попробовали себя уже во многих жанрах: социальная комедия, нуар, детектив. Чем привлек вас вестерн? Хотели ли вы использовать какие-то классические жанровые схемы или, наоборот, сломать их?

Этан Коэн. Вообще-то о жанровой специфике мы думали меньше, чем вам могло показаться. Прежде всего нас заинтересовала сама книга, история, рассказанная Чарлзом Портисом. Бесспорно, формально это вестерн: крутые парни на лошадях, с шестизарядными револьверами, и прочая жанровая атрибутика. Но все это подано не в духе приключенческих романов Зейна Грея. По настроению и атмосфере это не совсем вестерн. И, снимая картину, мы думали именно о романе Портиса, не стремились снимать вестерн как таковой, поэтому и не следовали всем законам жанра.

Джоэл Коэн. Например, мы не думали: «Давай непременно сделаем его широкоформатным, в духе фильмов Серджо Леоне».

Этан Коэн. Да, у Леоне вестерн превращается в какую-то причудливую оперу. А у нас уж точно не опера. И не трагическая история в духе Джона Форда. Это просто совсем другой тип чувствительности.

Джоэл Коэн. Если уж говорить о жанрах, мы воспринимали историю скорее как вариацию на тему «Алисы в Стране чудес». Героиня пересекает реку и падает в некий другой, причудливый мир, полный странных персонажей и событий. И чем дальше она идет, тем все становится «страньше и страньше», появляется налет сказочности, тревоги, как, скажем, в «Ночи охотника» Чарлза Лоутона, а пейзажи наполняются какой-то скрытой поэтичностью. Так что с Фордом у нас нет ничего общего.

Коул Хэддон. Можно ли сказать, что в целом «Железная хватка» ближе к черной комедии, чем к вестерну? И, кстати, как актеры справлялись со сложными стилизованными диалогами, написанными вами?

Джоэл Коэн. Черная комедия? Конечно, роман Портиса насыщен юмором. Это, в частности, и привлекло нас в книге и укрепило в решении ее экранизировать. Для нас было важно сохранить весь этот потрясающий авторский юмор и вплести его в фильм.

Этан Коэн. Диалоги, с их формальной строгостью и цветистостью, тоже взяты из книги. Наверное, для актеров они представляли некоторую трудность. Джефф Бриджес это отметил, но ему понравилось, что речь звучит как-то иноязычно, что в ней так мало сокращенных слов и отрывочных фраз. Для нас это не было проблемой. Мы просто заимствовали диалоги из романа. Не знаю, всем ли актерам они пришлись по душе.

Джоэл Коэн. Когда мы впервые увидели пробные кадры, в которых Хейли Стейнфилд произносит реплики из фильма, мы поняли, что ее-то мы и искали. 99,9 процентов всех претенденток (а их были сотни) на роль четырнадцатилетней героини не смогли заговорить на этом языке так, как нам было нужно. Поэтому большинство отсеивалось как раз на этапе речевых проб. С Хейли же все было иначе. С самого начала было ясно, что ей абсолютно комфортно так разговаривать. Этот особый язык в фильме, как многие отметили, не совсем наш привычный английский. Поэтому для актеров способность овладеть им была основным требованием, от этого зависела вся роль. И у Хейли это получилось с ходу и очень естественно.

Коул Хэддон. Хотелось бы поговорить о вашем подходе к работе. Вы взялись за адаптацию одной из своих любимых книг, которая до вас уже была экранизирована в 1969 году Генри Хэтэуэем, причем весьма успешно, — у фильма, бесспорно, до сих пор есть преданные поклонники. Расскажите, как вы разрабатывали характеры персонажей, и вообще, проводили ли вы какую-то исследовательскую работу, чтобы вновь оживить знакомых героев?

Джоэл Коэн. Все «исследования» мы доверили самому Портису. Роман, безусловно, глубоко продуман во всех аспектах: от исторических событий, культуры и атмосферы до языковых особенностей и специфики оружия того времени. Для автора это было очень важно, ведь он хотел воссоздать эпоху в мельчайших деталях. И мы, честно говоря, были рады, что он освободил нас от лишней работы, нам показалось, что в романе есть все, что нужно.

Коул Хэддон. Пейзаж мы вкратце обсудили, но мне все же интересно, влия-

ет ли напрямую визуальная сторона фильма на драматургию. И вносите ли вы в связи с этим какие-то изменения в сценарий?

Джоэл Коэн. Все зависит от конкретной ситуации. Пожалуй, иногда влияет. Но все же это всегда связано с теми или иными обстоятельствами. Бывает, место съемок действительно определяет характер сцены, и во время ее написания постоянно думаешь о том, как все будет выглядеть, продумываешь разные вариан-

«Железная хватка»

ты. Иногда же просто пишешь сцену, надеясь на то, что оператор сам разберется, как правильно ее снять. На самом деле, тут может быть много вариантов.

Коул Хэддон. Было ли что-то в первой экранизации, что вас искренне восхитило, чему вы хотели бы отдать дань уважения в своей картине?

Этан Коэн. Это не для нас. Но и полностью отвергать созданное до нас мы не собирались. Мы смотрели фильм, когда он только вышел, но мы тогда были еще детьми. С тех пор мы его не пересматривали и помним его очень смутно.

Коул Хэддон. Но вы все же воспроизвели легендарную сцену, в которой Рустер Когбёрн скачет во весь опор на лошади, закусив поводья и при этом отстреливаясь от врагов. Думали ли вы изменить характер этой сцены или вообще исключить ее?

Джоэл Коэн. Нет, эту сцену мы изначально хотели сохранить. Это своего рода апогей действия всего фильма. Мы продумали сцену и с технической точки зрения, но снимать ее было очень трудно. Чтобы выполнять такие трюки, нужно иметь превосходную подготовку. Даже если вы первоклассный наездник, в такой ситуации важно, чтобы и местность была проверенная, и лошадь надежная, и все прочее. Создать такие условия совсем не просто, и я не думаю, что в первом фильме сцену снимали так реалистично. По-моему, там она все же выглядит иначе, а у нас Джеффу пришлось выполнить действительно сложнейший трюк. Кроме того, сама съемка в такой ситуации невероятно сложна, и в некоторых случаях наш оператор Роджер Дикинс был вынужден снимать в очень неудобных положениях или искать место, где можно было бы разместить камеру, чтобы добиться нужного результата. Мы рисковали разбить все камеры, так что задача и правда была не из легких, на съемки батальных сцен мы тратили по нескольку дней.

Этан Коэн. Не могу сказать, что мы рассматривали или продумывали сцены в контексте сравнения с оригинальной версией «Железной хватки». Мы, во-

обще, мало о ней задумывались. Поэтому мы, конечно, не старались намеренно изменить сцены, чтобы подчеркнуть отличие нашего фильма от оригинала. Правда, не знаю, что об этом думают наши актеры.

Джоэл Коэн. На самом деле, кое-что, мне кажется, мы все же изменили в сцене, где Рустер палит из ружья. Я, честно, не помню, было ли ружье у героя в первом фильме. И даже в книге...

«Железная хватка»

Коул Хэддон. Все же иногда просто невозможно удержаться, чтобы не начать выискивать в каждой сцене ваших фильмов какие-то скрытые смыслы. Можно ли считать падение Мэтти в яму со змеями своеобразным наказанием за убийство человека?

Джоэл Коэн. Такой смысл в эту сцену мы, конечно, не вкладывали. Ранее нас уже часто спрашивали о работе в жанре вестерна и прочем. И мы уже несколько раз в разных контекстах упоминали о том, чем особенно поразила нас книга Портиса сама по себе. Мы увидели в ней не столько вестерн, сколько историю, жанр и настроение, которое ближе к молодежному приключенческому роману или чему-то в этом роде. Зачастую в таких историях нас интересуют именно сюжетные механизмы. Здесь можно вспомнить знаменитые «Опасные похождения Полины» 1914 года, где в определенный момент действие начинает ускоряться и одно событие немедленно влечет за собой другое, за ним — следующее, и так далее, все это развивается невероятно быстро. В том же ритме, как нам показалось, и выдержан финал романа. Перестрелка в поле — Чейни нападает на Мэтти — она стреляет в негодяя — ее отбрасывает в сторону, она падает в яму со змеями — затем они уже с Когбёрном скачут за помощью. Пожалуй, именно так ритмически мы и выстраивали эту последовательность событий.

Коул Хэддон. Значит, не стоит рассматривать «Железную хватку» как нравоучительную повесть?

Джоэл Коэн. Разумеется, и в романе, и в фильме этот мотив присутствует, но сцену с падением в яму со змеями я бы не стал рассматривать так прямолинейно. Вообще, не думаю, что весь смысл этой истории сводится к морализаторству.

www.film.com

Перевод с английского Елены Паисовой

Ч Т Е Н И Е

ПУЛАТ АХМАТОВ

Джуги

Камера низко, на уровне чахлой травы. Ничего, кроме травинок, не просматривается. Откуда-то, едва слышно, доносится топот копыт, крики всадников, звуки приходят на крупный план и удаляются, вытесненные негромкой речью муллы. Это начало фильма.

На паласе сидел мулла. Перед ним на коленях, опустив головы, Мехри и Мустафо. Мулла, не переставая говорить, протянул большую пиалу с водой. Мустафо сделал глоток, передал чашу Мехри. Мулла ладонями провел по бороде. Обряд бракосочетания закончился.

Под большим красным платком, которым накрыли молодых, словно большим зонтом, Мехри и Мустафо впервые оказались так близко друг от друга, и это обстоятельство, а так же то, что время, отведенное для знакомства, шло медленно, сковало их. Оба чувствовали себя неестественно и неуверенно. Наконец песня этой части ритуала закончилась, и их повели в дом. Немногочисленные гости бросали вверх конфеты и мелкие деньги.

За дастарханом сидели мужчины. Ели, пили чай, шутили. Мустафо сидел в центре, на месте, куда обычно сажают старших.

Такой же дастархан был разложен в другой комнате, у женщин. Мехри, покрытая белым платком, сидела, не поднимая глаз, как того требовал обычай. Должны были быть подружки, но их не было, и Мехри оказалась окруженной женщинами гораздо старше себя. Вошла старуха, очевидно, главная на этом празднике...

Мужчины услышали нестройную песню на женской половине дома, встрепенулись, заулыбались. Двое парней проводили Мустафо до порога.

Родственники расходились по домам. В горах быстро темнеет, и поэтому гости, отступив от света керосиновой лампы, сразу терялись в ночи.

У закрытых дверей сидела та самая «главная старуха». «Все прошло хорошо, гости остались довольны угощением, никто не буянил. Осталось самое малое, и утром она уйдет, а молодые начнут строить свою жизнь...»

В комнате было темно. Зажглась спичка. Мустафо глядел на близкое лицо Мехри, потом понес огонь ниже, вдоль тела, к ногам. Спичка догорела, последним огнем своим опалив пальцы Мустафо, но он не обратил на это внимания — в лице его набирало силу злое недоумение.

Старуха у дверей напряглась, вслушиваясь. Мустафо потянулся к пиале за водой, потом вновь повернулся к Мехри, лег, сохраняя то же выражение лица...

Мехри смотрела в сторону и, когда Мустафо откинулся и, отдышавшись, вновь потянулся через нее к спичеч-

---

Пулат Ахматов — родился и вырос в Таджикистане. Учился во ВГИКе и на Высших курсах сценаристов и режиссеров в Москве (мастерская Г.Панфилова), работал на «Таджикфильме», где снял несколько игровых картин по сценариям Н.Кожушанной, В.Залотухи и Л.Голубкиной, а также несколько документальных фильмов. С 1995 года живет в Москве.

ному коробку, вскочила и бросилась в угол, где сжалась, спрятав голову под руками. Мустафо осматривал постель, потом огонь погас.

В горах быстро темнеет, но и светает рано.

Утро. Мустафо, скрестив ноги, сидел у раскрытой постели, мотал головой в такт своим мыслям. Мехри была все так же в углу, сидела, натянув подол рубашки на колени и туда же положив голову. Лишь старуха спала на коврике у дверей снаружи.

Мустафо встал, подбросил несколько щепок в печь. Все делал машинально, думая о другом. Подошел к двери, хотел открыть ее, в этот момент Мехри вскрикнула. Он повернулся на окрик. Взгляд упал на нож, лежащий на подоконнике низкого окна. Взяв нож, не вытаскивая из ножен, пошел к Мехри. Та вжалась в стену, хотела закричать, но Мустафо ладонью зажал ее рот, и как ни крутила головой Мехри, как ни извивалась, вырваться из-под его руки ей не удавалось. Она выгнулась всем телом, ногой задела пиалу, и та раскололась, порезав босую ногу. Мустафо увидел это, подумав, отпустил рот Мехри — той удалось даже вскрикнуть от боли — и, схватив за ногу, потянул Мехри из угла, к одеялам. Когда кровь смочила простыни, Мустафо отпустил Мехри, бросил ей полотенце. Набрав воздух в грудь, открыл дверь. В комнату ворвались утренняя свежесть и шумы давно проснувшегося кишлака...

— Эх, не дожили ваши родители до праздника... Не увидели счастья... Вы уже не сироты, вы — семья... Дай бог мне дожить до свадьбы ваших детей! До свидания! — сказала старуха, отправляясь в путь с чувством честно выполненного дела и удовлетворенная тем, что и вокруг все оказались честными и чистыми. Впрочем, а как могло быть иначе?

Прошел год.

Всадники сбились в кучу, образовали круг. В центре, верхом на белом жеребце, распорядитель пугал собственного коня, громко перечисляя награды тура. Лошадь косила глаз на черную тушу козла, висящую у нее на боку, но дотянуться не могла — всадник вставал в стременах, натягивал поводья. И еще мешал его голос, который, добравшись до главного приза — верблюда, уже летел над ложбиной на одной пронзительной ноте.

Наконец распорядитель сбросил козла и ударил коня по крупу, стремясь быстрее выбраться из круга. Древняя игра началась — все кони разом дрогнули и, как выдох, над полем взвился новый, мощный крик. Так вспыхивает костер в свадебной ночи, когда плеснешь в него ведро масла. Десятки рук потянулись к козлиной туше, набитой для веса и прочности камнями и солью, копыта переступали по шкуре, мешали друг другу, круглые ноздри с шумом втягивали воздух. Кому-то удалось подхватить козла и под ударами плетей выбраться из схватки. Всадники бросились следом, быстро догнали, скатились в реку. Оттуда выскочила лошадь без ездока, седло висело под брюхом.

Человека вытащили из воды, бросили на берег. Двое поскакали за убежавшей лошадью, чтобы поймать ее и вернуть.

Мустафо стащил с головы мокрый шлем, хлюпая водой в сапогах, вскарабкался на холм, к зрителям.

— Грей яйца, парень...

Два одинаково долголетних старика сидели чуть выше, за спиной Мустафо. За ходом игры они наблюдали с помощью воображения, хотя на выцветших глазах обоих были очки.

— Козел тяжелее тебя оказался, или ты легче козла?

— Грей яйца, ведь детей не будет...

Закончить фразу не позволила волна всадников, влетевшая на холм. Зрители разбежались.

Ночь. Звуки свадьбы долетали и сюда, на кривую улочку, где у глинобитного дувала прощались трое парней.

— Я бы сам поехал, но сам знаешь — дела...

— Куда тебе ехать? Тебя с твоей мордой из кишлака выпускать нельзя... И сам попадешь, и деньги сгорят.

— Ты на себя посмотри... Моя ослица красивее.

— Поэтому ты с ней живешь?

Они остановились у калитки, у дома Мустафо.

— Ну, что Мустафо, согласен? Не бойся. Ерунда все, на этом все деньги делают. Вон, покойный Усмон, какой дом построил! На какие деньги? Где еще за неделю столько поднимешь? А на тебя никто не подумает!

Мустафо пересек двор, пригнув голову, вошел в дом. На ковре были разложены одеяла. Ближе к дверям лежала Мехри. Мустафо сбросил одежду, оставшись в нательном, скользнул под одеяло. Посмотрел в сторону жены — та не проснулась, — повернулся набок. За стеной засыпал кишлак. Засыпали и те кишлаки, что лежали чуть ниже, и совсем далекие, равнинные.

День. Ветровое стекло «Москвича» сверху украшала бахрома. На панели, среди приборов, улыбалась фотография индийской актрисы. Водитель повернулся назад, шамкая беззубым ртом, давал последние напутствия.

— После Пахтаабада, перед Узбекистаном, начинай глотать, не запивай! Потом выпей много чая, Ахмад тебе даст. Через сутки, после Казахстана, будешь на месте. Сразу садись на горшок.

— Где возьму горшок?

— Расстели газеты.

Беззубый рассмеялся. Через стекло с бахромой было видно, как началось оживление у вагонов, как дернулся состав, пропуская под днищем воздух.

Вагон был набит до отказа. Все ехали на заработки в Россию. Было жарко и душно. Кто-то, не выдержав, ногой выбил стекло. В служебном купе, среди сумок и дынь, Мустафо глотал капсулы с героином. Ахмад, проводник, разливал сладкий чай в стаканы.

— Сахар дает силы и крепит желудок. Завтра будешь на месте. — Потом, внимательнее посмотрев на Мустафо, добавил вопросительно: — Ты в первый раз едешь?

Мустафо утвердительно кивнул, открыл двери купе.

— Ты не кивай. Разговаривать и дышать можно!

Проводник неожиданно рассердился. Затем протянул стакан.

— Не пей! Умрешь.

— А почему тебя Ахмад-Колбасой зовут?

— Раньше на мясокомбинате работал. А ты думал почему?

За разбитым окном проплывала Россия.

У Мустафо крутило в животе. На лбу выступила испарина. В руке он держал сверток газеты. Другую руку прижал к животу, стараясь унять боль. Это началось, как только из вагона ушли пограничники с собакой. Поезд приближался к станции. Мустафо бросился в конец вагона, в туалет, но он оказался запертым. Мустафо выскочил в тамбур, где готовился к остановке Ахмад, и когда дверь открылась, выпрыгнул на перрон...

Бармин, старший дежурный линейного отдела милиции, встречал состав вместе с молодым сержантом. Он первым увидел Мустафо и жестом послал к нему сержанта.

Когда сержант приблизился и, поднеся руку к фуражке, начал было говорить, Мустафо, едва не плача, показал на свой живот.

— Веди его к нам! — крикнул Бармин и медленно пошел вдоль состава, внимательно и одновременно незаметно разглядывая сходящих с поезда.

Поезд пошел дальше Проводник Ахмад, стоя с флажком в руках, видел, как уводят Мустафо. Увидел это и Юсуф, сидя в своей разбитой «шестерке» по другую сторону перрона, за забором. На лицах и того, и другого было одинаково тоскливое выражение.

Когда Мустафо и сержант вошли в отдел, в конце коридора из-за двери вышла уборщица со шваброй в руках. Мустафо почувствовал едкий запах карболки, увидел синий халат и резиновые перчатки, ржавые трубы на стенах и, сообразив, что избавление от боли находится там, за этой филенчатой дверью, бросился туда.

Бармин быстро шел по перрону в направлении отдела. Когда сержант в ответ на его: «Где задержанный?» показал рукой на туалет, Бармин вначале ничего не понял, затем бросился туда, чуть не вырвав дверь с петель.

— Фамилия?! — закричал Бармин, и Мустафо, сидя на корточках, от испуга дернул за гирьку цепи, которую до этого просто рассматривал. Лицо Бармина тоже дернулось в бессильной злости.

Мустафо в испуге стоял перед Барминым. Тот обнюхивал одежду Мустафо, выворачивал карманы, подносил к лампе материю — очень, очень хотел найти хоть что-нибудь похожее на наркотик. Смотрел на полученные по факсу розыскные ориентировки, сверял их со стоящим перед ним раздетым человеком со странным лицом большого ребенка.

— Ты кто? Цель приезда?

Мустафо молчал, плохо понимая, о чем идет речь, и не знал, как ответить, чтобы не злить больше этого милиционера.

Кишлак. День. В дверь к Мехри стучали двое. В машине с бахромой на стекле еще двое — беззубый и Ахмад-Колбаса. Они видели, как Мехри открыла калитку в дувале, как не решались войти сельчане — мужа нет дома, — как затем она всплеснула руками, как ловила конец головного платка и стискивала его зубами, чтобы не расплакаться при посторонних. Беззубый вышел из машины, подойдя к Мехри, с ходу начал говорить:

— А еще, сестренка, он остался должен нам. И мне, и ему, и ему. В товаре были наши деньги. Так что думай. Кто виноват, что он у тебя идиот? — Оглядев дом, пальцем в воздухе начертил плоский круг: — Это тоже заберу!

Мехри захлопнула калитку. За дувалом еще раздавались голоса, но и они вскоре исчезли, вместе со звуком уехавшей машины.

Ночью Мехри проснулась от сильного шума — рухнула крыша сарая. Подпиленными оказались жерди, на которых и лежала крыша. В развалинах блеяла коза и крутилось колесо старого велосипеда Мустафо.

Утром пришли соседки.

— Мы отдали Мустафо последнее, пусть будет проклят тот день, когда наши мужья связались с Мустафо, с этим голодранцем, который ни на что не годен, ни на детей, ни на дела.

Если Мустафо не отдаст деньги, — кричала одна из соседок, — то она сама сделает так, что Мехри родит.

Она на пальцах одной руки и согнутым пальцем другой показала, как она это сделает.

— Чтоб твой дом сгорел, — кричала другая.

Когда Мехри наклонилась за камнем, соседки ушли. Мехри бросила козе пучок травы, закрыла калитку, навесила замок и пошла в соседний кишлак, через горы.

На горной тропе навстречу Мехри на осле с хворостом спускался старик. Осел весело перебирал ногами, а когда поравнялся с Мехри и старик легонько шлепнул ее пониже спины, побежал вниз еще веселее. Верно, и хворост, и старик весили мало, и ослу было легко и свободно.

Кишлак открылся сразу — он лежал на склонах горы, река делила его ровно посередине. Мехри присела у воды, напилась, ладонью смочила лицо и смыла нарисованную сплошную дугу бровей.

Двор, куда она вошла, мало чем отличался от ее собственного: такой же неровный дувал, низкая дверь.

— Ешь, дочка, ешь. А хочешь, поживи пока у нас, ну извини, денег нет, сам взял у соседа и детям в город послал. На вот немного.

Смущаясь и неподдельно краснея, пожилой мужчина сидел напротив Мехри за дастарханом. Опережая слова Мехри, добавил:

— И к Шоди не ходи, у них тоже ничего нет... Слыхала, жена его себя сожгла... возьми.

Он протянул ей несколько купюр местных денег. Мехри взяла, отвернувшись, спрятала за пазуху.

Мехри стояла с козой на остановке. Подошел старый автобус, где единственная дверь открывалась рычагом от водителя. Она вошла и, чтобы никому не мешать, села на задние места, хотя автобус был заполнен лишь наполовину. В том же ряду, у противоположного окна дремал невзрачный, в серой куртке человек. Автобус тяжело поднимался в гору. На перевале, на границе двух областей находился пост дорожной милиции. Машины поднимались сюда, на вершину, из последних сил и наверху замирали в коротком отдыхе.

Автобус остановился, и к нему быстро пошли несколько человек в форме. Мехри видела, что еще с улицы они смотрели мимо водителя

в глубь машины, может, на нее или на ее соседа. Она потянула к себе козу, а сосед все также в дреме быстро достал что-то из кармана и, сбросив на пол, ногой подвинул это «что-то» в ее сторону. Мехри как раз тянула упрямую козу к себе и поэтому сверток оказался под животным.

У военных была собака, она, натравленная, бросилась вперед, но, увидев и услышав козу, зарычала, непослушно забыв о намерении впиться в тело мужчины, но двое в форме рывком подняли мужчину и, ударив в живот, потащили из автобуса. Еще один гвардеец что-то радостно кричал в рацию, потом, закончив, заглянул в автобус. Прямо с подножки он — все притихли — поманил гнутым пальцем одного из сидящих в средних рядах. Невысокий паренек, заранее виновато повесив голову, двинул по проходу, за ним, похватав сумки, заспешила женщина, наверное, его мать. Мехри видела через окно, как она что-то спросила у человека в форме, потом бросила вещи в пыль, всплеснула руками и сама осела туда же. Через мгновение она билась в истерике, металась телом так, чтобы оставалась граница между нею, испуганным юношей и военным, который вскоре отступил и, сдаваясь, махнул рукой: «Забирай!» Женщина и ее спутник вновь сели в автобус.

Из будки вышли две молодые женщины. Золоченая вышивка ярких платьев переливалась на солнце, блестели и золотые зубы, когда женщины смеялись. Они подошли к автобусу. Водитель открыл им дверь. Из будки вышел военный в черных очках и, подбежав к автобусу, помог одной из них забраться на подножку. Та весело шевельнула бедрами, что-то сказала, военный засмеялся, потом кивнул водителю. Женщины сели спереди и, когда закрылась дверь, перестали улыбаться, словно оставив веселье на перевале.

Автобус пошел дальше. Мехри развернула сверток — он был небольшой, но весомый. Белый порошок, который был в платке, Мехри не видела раньше, но знала, что это героин. В кишлаке он был у многих. Тогда она снова завязала узел и спрятала у себя на груди, за пазухой. На следующей остановке она вышла, повела козу на рынок. У входа к ней подбежали перекупщики, что-то сказали, и мгновение спустя козу потащили в одну сторону, а Мехри, пряча деньги на груди, пошла в другую, на остановку.

...Уже исчезли из поля зрения бедные предместья города с неприкрытой жизнью своих двориков, с дымом печей, с темными крышами и старыми автомобильными покрышками на них, закинутыми для веса, чтобы ветер не снес листы толя. Все это, набрав скорость, укатилось назад. Поезд после тоннеля вошел в узкий коридор, где колея была сдавлена с обеих сторон отвесными земляными стенами, и помчался, раскачиваясь, норовя зацепиться за них. Мчался, пугая птиц, загоняя их в черные дыры нор, которые и делали эти стены пятнистыми. Потом поезд вырвался в долину. Усатый таджикский железнодорожник высоко держал над головой флажок. Также гордо и важно пропускал поезд монголовидный казах. Грузная тетка в желтом жилете даже помахала флажком, словно увидела кого-то знакомого. Поезд шел по России...

В отсек вагона, где ехала Мехри, заглянул пожилой, с крашеными усами, мужчина и, немо жестикулируя, извлек из сумки несколько наборов яркой косметики. Потом на свет появились мягкие игрушки, и продавец привел в действие их механизмы. После громкого мяукания, тявкания и пения он столкнулся с взглядами людей, едущих на заработки. Торговец не ушел сразу, еще некоторое время переминался в проходе. Когда на лавке потеснились, уступая ему место, он ушел. В отсеке оживились, кто-то сказал:

— Если он глухой, как слышит, что звери работают?

Все, и Мехри в том числе, засмеялись, расслабились.

Тут появилась в проходе цыганка с ребенком, из племени джуги. Закутанная в платок по самые глаза, она протягивала коричневую сухую руку ко всем, по кругу. Звеня медными браслетами, обращаясь к Мехри, сказала:

— Дай что-нибудь твое одеть: хочу быть веселой.

Она не отводила руки, и Мехри пришлось оттолкнуть ее. Цыганка передвинула ребенка к плечу и прошипела:

— Чтоб ты всю жизнь ела чужой хлеб!

Мехри набрала воздух, чтобы ответить, но появился проводник и вытеснил цыганку. Затем поманил Мехри пальцем.

— За эти деньги я довезу тебя только до Лисок, там сойдешь, или еще давай.

Так сказал ей проводник, сидя у себя в купе, забитом сумками и дынями.

На станции, где сошла Мехри, поезд стоял ровно минуту. Вокзал, площадь, несколько дощатых кафе с броскими названиями: «У Марии», «У дяди Степы», «Наташа». Огромные грузовики-фуры приезжали и, побыв недолго, уезжали. Некоторые поднимали кабины, подставляя ветрам натруженные моторы. Водители это время проводили в вагончиках кафе.

Мехри мыла посуду и прибиралась в кафе «Наташа». Среди фур бродило несколько тощих девиц, иногда они заходили в кафе попить чай и погреться, но тут же выскакивали, услышав рев подъезжающего грузовика.

— Хочу плова. Настоящего! — хозяин, кавказец, заглянул в ее закуток. Мехри обвела взглядом полку с посудой, со сковородами, блюдцами и чашками, тарелками. Казана не было, но, увидев средних размеров закопченную кастрюлю, согласно кивнула. Хозяин принес овощи, достал из холодильника большой кусок мяса. Мехри подняла глаза. Хозяин успокоил ее:

— Говяжье.

Потом, когда Мехри начала тонко резать морковь, решил и сам попробовать, стараясь также быстро работать ножом. Не сразу, но получилось, и он, довольный, попытался помочь и с луком. Но тонко резать не вышло, и при первом же уколе лукового духа он бросил нож и отошел в сторону.

Из своего окна, из «раздатки», Мехри видела, как едят плов хозяин и его гости, человек пять. Хозяин повернулся к ней и поднял вверх большой палец. Здорово! Молодец! Мехри отступила вглубь, кто-то захлопал в ладоши...

Жила Мехри там же, в подсобке кафе. Хозяин выдал ей одежду, и теперь Мехри ходила в байковом халате и в спортивных штанах с лампасами, заправленными снизу в носки. Из старого осталась только косынка на голове.

Ее одежда висела на вешалке в подсобке, где стены были в голых красавицах — видно кто-то, еще до Мехри, пытался устроить здесь свой быт. Или хозяин, придумав название кафе, решил все выдержать в едином стиле и начал с плакатов в подсобке.

— Слушай, я ведь тебя не спросил даже... Ты откуда? Почему одна?

Хозяину было скучно. Он только что закончил мариновать мясо. В мангале едва тлел уголь, клиентов не было. И Мехри закончила работу. Она собиралась вынести ведро с очистками, когда хозяин и обратился к ней. По интонации она поняла, что это вопросы и надо отвечать. Мехри зашла к себе, достала паспорт, протянула хозяину. Тот раскрыл, прочел:

— Республика Таджикистан... А... понятно! А куда?

Мехри подняла ведро, пошла к дверям. Хозяин смотрел ей в спину, хотел что-то сказать, задержать, но у выхода Мехри сама остановилась, пропуская двух девиц.

— Зайка! Не соскучился? Ой, как вкусно пахнет!

Мехри проснулась от странного шороха. Луна глядела прямо в окно, пронизывая стекла и отражаясь на полу точно такой же оконной рамой, с перекладинами, с открытой форточкой, колыханием занавесок. Она подошла к окну. Вдалеке чернел лес, из близкой деревни не доносилось ни звука. Было тихо и тепло. А лес будто дышал, и Мехри испугалась, не смогла долго смотреть в ту сторону. Шорох не прекращался, и вскоре Мехри нашла его источник — мерцал экраном телевизор в зале: очевидно, хозяин, уходя, забыл его выключить. Но оказалось, что и он спал тут же, в кафе, прямо на лавке. Он проснулся, спустил ноги на пол, потом пошел, выпятив живот, в длинных трусах, неожиданно тонконогий, отодвинув Мехри в сторону, и обдав попутно дурным запахом, к двери, качая мутно соображающей головой.

Мехри выдернула шнур из розетки, ступая босыми ногами, вновь пошла к себе, к окну.

Солнце уже поднималось, и видно было, как блестит накатанная дорога. Наступал новый день, еще один...

Как-то приехала фура с таджикскими номерами. Водитель сказал, что да, Мустафо там — он махнул рукой, — сидит по подозрению в перевозке наркотиков, по 228-й, части четвертой, в отделе на станции, если раскрутят, то дадут восемь лет, а так... А вообще, подробности у Юсуфа, он тоже там, на рынке. Блин! Что есть из горячего? Неси.

Хозяин протянул ей российские деньги, потом, показав на кухню, сказал:

— Там мясо от шашлыков осталось, возьми немного.

Минуты остановки хватило, чтобы Мехри села в поезд. Вагон был плацкартный, забитый до отказа, как всегда летом. Мехри взяли в тамбур. Туда постоянно выходили курить потные мужики, и в сизом от дыма тамбуре становилось тесно. К вечеру того же дня она сошла на станции Россошь.

Когда она ступила ногой на перрон, Бармин только-только открыл охоту на вокзальных торговок. Девки и тетки бежали от него, и Мехри оказалась окруженной ими. Ее увлекли за собой, она побежала и остановилась там, где остановились и торговки. Большая, красивая, на вид чуть старше Мехри, торговка раками Юлька тяжело дышала рядом. Отдышавшись, спросила:

— Ты кто?

Мехри поняла вопрос, он был созвучен такому же вопросу на ее родном языке — «ту ки», и ответила:

— Мехри.

— А-а-а! — раздался крик, и торговки, а Мехри вместе с ними, побежали дальше, в конец перрона. Бармин стоял на платформе до тех пор, пока не отправили поезд. Недовольные торговки возвращались к лазу в заборе.

— Ну что стоишь? Пошли, — сказала Юлька, когда Мехри отстала.

Так она оказалась в доме у Юльки, где кроме ее самой жили двое Юлькиных детей, ее тетка и Николай, ухажер и бульдозерист, уже два года собирающий документы для поездки на ПМЖ в Германию. У Юльки была корова, Мехри подоила ее, чем приятно удивила хозяйку.

— Она что, у нас будет жить? — спросил Николай, когда вернулся вечером с работы.

— Тебе-то что? Одним больше, одним меньше, — ответила Юлька, с удовольствием наблюдая, как потемнело лицо Николая.

В четверг в доме топили баню. Николай и дети пошли первыми, потом туда же вошла Юлька, а когда Николай вышел и увел детей, настала очередь тетки и Мехри. Тетка умудрилась уснуть даже в бане, а Юлька, устав от попыток раздеть Мехри, окатила ее водой поверх рубашки. Потом они пили чай в предбаннике, и Юлька, поражаясь смуглой коже Мехри, сама удивляла ту белым, крепким телом. В окно был виден Николай, и тетка с Юлькой тут же завели разговор о мужиках, об их достоинствах и недостатках. Там-то Мехри впервые услышала слова о ПМЖ и Германии.

Т е т к а. Слышь, Юль, а в Германии деньги отмывают?

Ю л ь к а. Чего?

Т е т к а. Да ладно... По радио слыхала: отмыли много денег по схеме...

Это как?

Ю л ь к а. Ты за паром следи лучше. (*Поворачивается к Мехри.*) А у вас русские бани есть? Или только турецкие? (*Вновь резко тетке.*) Да лей больше, чего боишься!

Т е т к а. Много вредно. Мясо может от костей отстать.

Ю л ь к а. Чего?

Т е т к а. Шучу... Так опять ему вызов прислали? Мне с почты сказали...

Ю л ь к а. Прислали.

Т е т к а. И чего?

Ю л ь к а. Да пусть мотает куда хочет! Что я, держу его, что ли?

Т е т к а. И ты с ним...

Ю л ь к а. Слушай, Татьяна Петровна! Что там у Павлины случилось? (*Юлька пыталась поменять неприятную тему разговора.*) Я краем уха слыхала, не поняла толком.

Т е т к а. Не поняла она! Так едешь в Германию или нет?

Ю л ь к а. Петровна! Твою мать! Следи за паром... Ой... Ну сколько можно...

Потом разговор перешел на другие темы.

— Один раз сидели на лавочке.

Я, Ильинична, Верка, Домна, Катька с Калитвы. Вдруг Витька Бармин выскакивает с пистолетом и вот так наводит на нас и кричит: «Я вас всех поубиваю, если на вокзал будете ходить». Мы руки подняли, сдаемся, страшно, а Ильинична ноги задрала и назад, с лавки, да и уссалась. Витька хохочет, мы тоже смеемся, а Ильинична ноги подняла и лежит. Уссалась! Витька говорит: «Последний раз, бабки, предупреждаю!» Вот так и этот, ну чисто Витька. Чего смотришь? Я не права? Куда это он?

Она показала в окно, где старший Юлькин сын возился с велосипедом, потом оседлал его и выехал. Юлька проводила его взглядом и вдруг, сбросив с себя простыню, встала рядом с репродукцией известной картины, точно так же прикрыв себя веником. Только волосы на Юлькиной голове были не золотыми и не длинными. Во всем остальном сходство было удивительное.

— Я в твои годы уже старухой была, — сказала вдруг тетка.

Мехри сидела, не поднимая головы.

Всякий раз, когда заводили общий разговор и тетке по какой-либо причине не удавалось сразу становиться главной рассказчицей, она ждала удобного момента и со словом «короче» вламывалась в беседу. Потом ее перебивали, чаще всего Юлька, и тетка снова ждала паузы, и так несколько раз до тех пор, пока не заканчивала свою историю. Если же на нее долго не обращали внимания, она начинала вздыхать и охать. Каждое слово ее перемежалось еще и всплесками смеха. Особенно громко она смеялась, когда рассказывала что-нибудь со своим участием, точно подчеркивая этим некую отстраненность, давая понять слушателям, что она, тетка, обладает изрядным чувством юмора и сейчас, и в то время, когда происходило рассказываемое, была выше сложившихся обстоятельств, а то, что тогда что-то не получилось, так это потому, что «не охота было кого-то обижать», а раз люди не поняли, как надо было себя вести, то и бог и с ними, ничего страшного все равно не случилось. Но иногда тетка говорила такое, что все вокруг замолкали и вглядывались в нее, удивляясь, как точно, в двух словах она выражала то, что им самим не приходило в голову.

Рано утром все пошли на вокзал к поездам. Поднос с раками несла сама Юлька, ведро с отварной картошкой доверили Мехри.

— Раки! Раки! — бежала Юлька вдоль состава. Мехри едва поспевала за ней. Тетка торговала семечками, и, как ни странно, у нее покупали более всего.

В тамбуре стоял веселый парень в спортивном костюме. С высоты он оглядел перрон, увидел Юльку, подался вперед:

— Чё почём?

Юлька подняла поднос выше и громко, чтобы слышали и другие пассажиры, особым, торговым голосом прокричала:

— Вы посмотрите, какие красавцы, один к одному...

П а р е н ь (*игриво*). Ты лучше! Поехали со мной...

Юлька наконец-то выделила его из массы.

— Куда?

П а р е н ь. Со мной! Женюсь! Украду тебя, красавица!

Юлька, понимая, что торговли тут не будет, все-таки ответила на отходе:

— Тямы не хватит!

— Хватит! Не волнуйся.

Состав дернулся. Парень кивал головой, стараясь найти подходящее слово, но проводница уже закрыла ступени, и он, так и не найдя, что сказать, молча развел руки. Юлька крикнула вслед:

— Привет жене!

Торговки засмеялись. Лотошник, продавец сигарет, спросил у тетки:

— Петровна! Я у тебя деньги занимал?

— Занимал

— А сколько?

— Не помню...

— И я не помню!

Тетка смеялась вместе со всеми. Поезд ушел. Юлька оставила товар тетке, сказала Мехри:

— Ну, пошли, попытаем у Бармина.

Юлька подошла к Бармину и что-то ему сказала, показывая рукой на Мехри. Бармин подозвал ее к себе.

— Фамилия!

— Да ладно тебе, чего наехал, разговаривай нормально, — вмешалась Юлька.

— Так он муж твой? — так же строго продолжал Бармин

— Вить, ну не кричи ты, аж страшно с тобой стоять...

— А чего со мной стоять, а что вы вообще на вокзале делаете? А ну отсюда!..

На вторых путях сама по себе катилась цистерна. Маневровый тепловозик подтолкнул ее, и она шла теперь в гору, в тупик. Бармин прочел надпись на ее желтом боку: «Спирт» и что-то черкнул в записной книжке.

С появлением Мехри тетка перестала ходить к вагонам. Она караулила лотки. В этот раз на ней были очки, а в руках рыхлая, многостраничная газета, верно, оброненная кем-то из пассажиров. Тетка читала, но время от времени отрывала глаза и над очками выискивала на перроне своих. Найдя, прислушивалась, потом вновь возвращалась к тексту. Одну фразу из прочитанного произнесла вслух:

— «Какой короткой сделалась дорога, которая казалась всех длинней...»

Видно было, что фраза ей понравилась, и второй раз она произнесла ее уже про себя, словно ощупывая на вкус каждое слово, медленно кивая головой, попадая в ритм стиха, запоминая, беззвучно шевеля губами.

Юлька перебежала улочку, открыла дверь школы, с ходу поднялась на второй этаж. Под лестницей стояли ведра и швабра, на гвозде висел халат. Юлька быстро влезла в него, сняв с себя кофточку.

Когда ведро наполнилось, Юлька понесла его в конец коридора. Окна были с одной стороны, двери классов — с другой. Юлька обмакнула тряпку, не выжимая, укрепила ее на швабре и побежала по коридору, толкая швабру перед собой. Зазвенел звонок, но в коридор никто не вышел. Уроки давно закончились.

Юлька вышла из школы. Подъехал Бармин.

— На, посмотри, — Бармин протянул пакет.

— Ой, где взял?! — Юлька прикладывала к себе детские рубашки, словно примеривая.

— Лариске с одиннадцатого заказывал, она утром на Москву ушла.

— А-а! Спасибо.

— Подойдут? Не малы?

— Пашке как раз, а Петька подождет... Ты на станцию?.. Ну, пока. Спасибо.

Юлька перебежала улочку, быстрым шагом пошла к станции. Уже были видны постройки вокзала, когда ей стало плохо. Ее качнуло, рядом была лавка, и Юлька успела сесть. Глотая воздух, испуганно глядела перед собой. Боль отпустила, это стало ясно по ее лицу, куда вернулись краски, и по ровному дыханию, но нахлынула усталость, и Юлька, удивленная случившимся, решила пересидеть, отдохнуть на лавке у чужого дома.

Солнце уже опускалось, но все еще грело. Над пустынной улицей, над домами, тоскливо и коротко прошел звук тепловозной сирены. Юлька открыла глаза, нащупала пакет, влезла в туфли и пошла дальше.

Вечером к Юльке пришли гости. Тетки с вокзала. Всем хотелось послушать про Мехри, чью историю рассказывала Юлька. Тетки ахали:

— А если бы в нем лопнуло? Тогда кирдык? Бедняжка, это он из-за нее, наверное, хотел что-нибудь купить ей.

Юлька, понизив голос, наклонилась к уху тетки:

— Нет, ты представь себе! Говорят, за это много денег у нас дают! Ужас! Бр-р-р-р! Но себя травить! Дубина он. Ее жалко... Кто там еще? Коль... открой...

Тетка успела вставить:

— Себя разрушать грех.

Пришел Бармин. Вид Николая в майке ему явно не понравился. Тетка оживилась, когда на столе появились водка и закуска...

— Ну что, уважаемые, — начал Бармин, — сидим? Коля, не холодно? Нет? Так, бабки, о чем разговор? Лена, хорошо выглядишь... Эх, где мои семнадцать лет... Чего так поздно родилась?

Довольная Ленка, соседка, привыкшая совсем к другим словам в свой адрес, рассмеялась:

— Это вы рано...

Юлька, отсылая Николая одеться, повернулась к новому гостю.

— Садись. Что там, у Павлины, не знаешь?

— Да все нормально, потом скажу. Так, ну и...

Тетка прервала на правах старшей хозяйки дома:

— Короче, раз все нормально, давай разливай... Или ты в форме? Нельзя?

— Я не в форме. Можно.

Уходя, Бармин сказал, чтобы Мехри утром принесла передачу и что-нибудь из одежды — ночью в камере холодно. Юлька, раскрасневшаяся от выпитого, пошла его провожать. То же пытался сделать и Николай, но Юлька жестом остановила его, и теперь он заметно нервничал, чем смешил толстуху Ленку, огромную, но симпатичную соседку. Тетка, стараясь разрядить неловкость, появившуюся в доме после ухода Юльки, громко посетовала на кого-то из гостей, адресуя упрек в воздух, без имени, привлекая каждого домысливать ее слова самостоятельно:

— Я не видела, чтобы человек так много ел... ведь это... ой! Ленк, это не про тебя, не думай. Это про него... У китайцев есть выражение: «Он съел его мечту!» Никак не пойму ее суть, и раньше не понимала, хотя училась хорошо, также, как Колькин малой, — вовлекала она Николая в разговор.

Они стояли у калитки. Бармин не торопился уходить.

— Я рапорт подал в «Альфу».

— Ну?

— Там нужно, чтобы были жена и ребенок.

— Все, Вить, иди. Завтра вставать к сочинскому.

— Да ладно... Вставать! Или Кольку спать не дает?

— Я пошла.

— Постой. Я чего хотел сказать. Павлина из буфета увольняется, если хочешь, могу тебя туда...

— Так что с ней?

— Не знаю... Что-то не поделили.

— А-а!

— Ну?

— Все, Вить, завтра, правда, вставать, а у меня люди еще... все, все, иди.

Мехри на летней кухне сидела на полу у дверей и прислушивалась к разговору. Понимая, что судьба ее мужа сейчас в руках этого человека и только, он, единственный, может вернуть свободу Мустафо, она улыбалась, слыша его смех, настораживалась, когда Бармин повышал голос, и поэтому зло посмотрела на Юльку, когда та простилась с Барминым и тот ушел, сутулясь, и, как поняла Мехри, чем-то недовольный.

— Ой, я совсем забыла! — Юлька держала в руках сверток с рубашками. Тетка насторожилась, но, увидев одежду, успокоилась. Вошел Николай:

— Малым? Откуда?

— Да девчонки с московского, ты не знаешь...

— Дорого?

— Не смертельно, — Юлька отвечала, не поворачиваясь, боясь выдать себя. Тетка нахмурилась. Николай, потрогав целлофановые обертки, продолжил:

— А что Петьке обувь не заказала?

Юлька, радуясь, что нашелся повод стать «обычной» повысила голос:

— Заказала! А Пашке не надо?

Н и к о л а й (*добродушно*). Надо. Вон лапа, какая. (*Взял со стола сигареты и вышел.*)

Тетка, продолжая хмуриться, чувствуя неправду, спросила с хитринкой в глазах:

— Когда успела? С какого вагона девчонки?

— Давно... Я ведь тебе говорила. Уже не помнишь?

Тетка обиделась намека на слабую память, попереживала молча, потом новым тоном сказала, сразу «взорвав» Юльку:

— Не надо было брать!

Юлька бросила свертки, вышла из комнаты. Тут же показался Николай.

— Что это с ней? Что было?

Т е т к а. Николай, сядь, есть разговор.

Николай сел напротив тетки, но та, посмотрев на него, вдруг улыбнулась и закончила не так, как хотела:

— Давай обои везде поменяем...

Бармин не обманул, принял передачу и даже разрешил свидание. Казалось, что Мустафо стал мельче. Он жадно ел, умудряясь и есть, и пить, и гово-

рить одновременно. Сержант стоял у решетки и время от времени кричал, чтобы говорили по-русски. Мустафо успел сказать, что помочь может Юсуф с рынка, он ехал к нему, он должен помочь... Нужны деньги для милиции. Мустафо увели, свидание закончилось.

Мехри пошла на рынок. Юсуф торговал восточными пряностями. Маленький, как большинство жителей равнины, неприметный.

— Какой такой Мустафо, о чем ты? Иди, куда шла. Не мешай работать, не пугай клиентов. Побирайся в другом месте!

Мехри ушла ни с чем. Пометавшись возле рынка, не зная, куда себя деть, она сделала несколько неуверенных шагов в сторону открытых ворот, но остановилась и, повернув к станции, пошла быстрее. Услышав шум поезда, и вовсе побежала.

На платформе, стараясь не попадаться никому на глаза, выждала момент, когда проводница отвлеклась, и юркнула в вагон.

Станция медленно поплыла назад. Мехри надвинула платок на глаза, сняла с себя кофту и, скомкав ее, сунула через ворот под платье. Получился живот. Вытянув ладонью вверх руку, она пошла от купе к купе...

Вагон жил своей дорожной жизнью. Люди ели, где-то смеялись, кто-то в скуке не отрывался от окна. Мехри ничего не говорила, просто смотрела в глаза. Ей начали давать деньги и еду. Пригодился ее пакет. Она прошла коридор, перепрыгнула качающийся пол между вагонами, открыла дверь следующего. Это был спальный вагон. Проводница, улыбчивая, в коротком переднике, несла поднос с чаем. Увидев Мехри, закивала головой, без слов, опасаясь нарушить покой своих гостей, кивком послала Мехри обратно.

Следующие три вагона были плацкартными, и Мехри никто не мешал. Опять давали деньги...

Мужчину, спящего с открытым ртом, она увидела издалека. В глаза бросилось не поза, не его тучность, а большое красное яблоко на откидном столике, среди прочей еды. Когда Мехри прошла мимо, яблоко исчезло... Сидящий в этом же купе, у другого окна, лохматый парень пил воду из пластиковой бутылки. Горло его делало шумные глотательные движения, а глаза, скосив, смотрели на Мехри. Он перестал пить, не зная, как вести себя в ситуации, когда на твоих глазах свершилось маленькое, но все же воровство, затем горло его вновь дернулось, и Мехри пошла дальше, словно получив от него негласное разрешение.

В одном из вагонов проводница потребовала «долю», но даже с учетом этого, за пазухой у Мехри денег собралось достаточно.

На чужой станции она сошла с поезда и увидела приближающийся встречный состав. Мехри перебежала пути. Нет, ей не показалось: в конце платформы этот же поезд ждали несколько цыганок. Судя по одежде, из племени люли.

Ее отсутствия никто не заметил. Только Юлька подвинулась, освобождая место на ящике рядом с собой...

В тот же день на вокзале она вновь увидела группу цыган-люли. Они говорили на ее языке. Мехри остановилась, ей что-то сказали. Она ответила, и вдруг вцепилась в одну из цыганок. Та не отступила, и ссора должна была перерасти в драку, но вмешался худой цыган и оторвал свою женщину от Мехри.

— Ты что, из этих? — с испугом спросила Юлька, по-новому глядя на Мехри.

— Нет, — еще не остыв от схватки, ответила Мехри, — у нас есть дом!

Небольшой стайкой торговки шли по платформе — наступил перерыв до утра и у них, и у дороги. Они вежливо и церемонно попрощались с Барминым, стоящим у калитки, а Мехри откуда-то достала и протянула ему яблоко. Бармин, не меняя выражения лица, взял его и, подкидывая в ладони, пошел по перрону, с хозяйской придирчивостью поглядывая по сторонам.

Юлька, Мехри и тетка остановились у двери буфета. Тетка, понизив голос придержала Юльку.

— Погоди. А если она там?

Юлька отмахнулась, открыла дверь. Моложавая, с приветливым лицом буфетчица Павлина мыла большой холодильник.

Ю л ь к а. Здравствуй, теть Павлин.

П а в л и н а. А... Входи. Чего одна? Где тетка?

Ю л ь к а. Там, с вещами. Что новенького?

П а в л и н а. Да нет ничего... Посмотри сама... Завтра машина будет. А ты чего хотела? Колбаску?

Ю л ь к а. А здоровье как?

П а в л и н а. На букву ха.

Ю л ь к а (*встревожено*). Что так? Заболела? Что-нибудь надо?

П а в л и н а. Нет. Типун тебе... Аленка надумала со своим разбегаться, вот и решила к ней в город ехать, с малым сидеть... Но обошлось... Тьфу... тьфу. А вчера...

Ю л ь к а (*перебивая*). Так ты не увольняешься?

П а в л и н а. Зачем? Ну, выбрала чего?

Ю л ь к а. С теткой посоветуюсь... Я сейчас.

Ее ждали не у буфета, а чуть дальше, за углом. Тетка подняла вопросительно брови, но Юлька лишь махнула рукой:

— Пойдем.

Вечером пришел Юсуф. Он сунул голову в калитку и попросил у Юльки разрешения войти. Мехри была в сарае, занималась скотиной.

— Нам надо поговорить, — сказал Юсуф.

— Да, — говорил Юсуф, отводя Мехри от дома к своей машине, — я могу помочь, но дело сложное, и никто не должен знать, что Мустафо ехал ко мне, а еще спроси у него, где товар, нашли ли менты товар, я должен знать это, деньги нужны, у меня есть, но ты, сестренка, сама понимаешь, — Юсуф неожиданно положил руку ей на грудь. Мехри вскрикнула, дернулась. Юсуф плотнее обхватил ее, потянулся губами, но вдруг налетела Юлька, а за ней в калитке показался и Николай. Юсуф прыгнул в машину и на задней передаче помчался по переулку.

За столом Мехри плакала, придерживая рваный рукав халата. Тетка утешала ее. Потом протянула стакан. Мехри отпила, поперхнулась, согнулась в кашле. Юлька понюхала стакан и тоже поморщилась.

— Ну все, водку попробовала, теперь еще мужика нашего попробовать осталось, и жизнь наладится! — не сдавалась тетка.

Все засмеялись, а тетка продолжила:

— Коль, поможешь?

— Да!

— Я тебе дам «да», говнюк сраный, злыдень писюкавый, — завопила Юлька и переключилась на детей: — А вы чего не спите?!

Тетка опять дремала или притворялась, уходя от скандала.

— Ну что? Пошли? — спросила Юлька

Ночь. Тетка осталась сидеть на холмике, откуда хорошо просматривалась дорога в обе стороны. Юлька и Мехри вошли в колхозные поля, «бить семечку». Юлька сбивала зрелые семечки в мешок, но когда семена не вываливались из гнезд, просто отламывала большие круглые чашки. Так было быстрее. Мехри повторяла все, что делала Юлька. Передвигались на четвереньках, молча.

Без света подъехала «Нива». Несколько человек с мешками в руках скрылись в посадках. Еще раньше туда же тяжело ввалилась тетка, но, распознав «своих», вышла, не таясь, из подсолнухов и села, сторожа и тех, и других.

Этой же ночью Бармин сидел в своей машине, припаркованной среди деревьев. Отсюда хорошо просматривался полосатый тупик и стоящая там одинокая цистерна со спиртом. Бармин не включал радио, огонек сигареты прятал в кулаке. Цистерна освещалась только луной. Было тихо...

На рассвете Бармин вывел свою машину из укрытия и уехал.

Станция. Утром с поезда сошли хозяин кафе и одна из девчонок с площадки дальнобойщиков. Хозяин сделал вид, что не заметил Мехри, и повел девицу к таксистам. Что было дальше, Мехри не видела, так как ее окликнула Юлька, и они вдвоем побежали к поезду:

— Раки! Раки!

В паузе, когда поезда не ходили, торговки в ожидании располагались

вдоль забора, с «неопасной» стороны, недалеко от пролома.

Мехри шла к зданию милиции, но не свободно, а стараясь оставаться незамеченной, что было трудно из-за ее одежды. Нашла подходящее, на ее взгляд, место между двумя киосками. Отсюда было хорошо видно крыльцо отдела и несколько человек в форме, толпящихся у входа. Бармина среди них не было. Наконец появился и он. Мехри вышла из своего укрытия, направилась к нему. Но Бармина позвали, и он, бросив недокуренную сигарету, вошел в отдел. Мехри, уже не таясь, побрела к торговкам. Но и там села так, чтобы видеть крыльцо.

Бармин договорил по телефону, положил трубку, пошел к дверям. Мехри увидела его появление на перроне, он был один, и она поспешила ему навстречу. За несколько шагов до него, незаметным жестом сбросила косынку с головы, освободив волосы, тут же закрывшие половину лица...

Она вставала на пути Бармина, когда он пытался обойти ее, непонятно жестикулировала и непонятно причитала, потом стала падать вперед, сгибаясь в коленях. На перроне было малолюдно, но несколько человек уже остановились, увидев, как нелепо согнулся Бармин, пытаясь поймать женские руки, то поднимающиеся вверх, то, наоборот, колотящие по земле. А причитания закончились — им на смену пришел тонкий, на одной жалостливой ноте, горловой звук: плач не плач, вой не вой.

— Петровна! — Бармин глазами искал торговок. Тетка, вздрогнув, тяжело поднялась, но Юлька уже пролезала через пролом в железной ограде, встревоженная увиденным. Подойдя, схватила Мехри за руку и, приподняв, развернула к себе. Мехри уткнулась ей в плечо, пряча сухие глаза...

— Ну что уставился? Иди воду принеси!

Юлька утешала Мехри, укоризненно поглядывая на Бармина.

Юсуф и худой цыган сидели на корточках у стены пакгауза. Табор шумел неподалеку.

Ю с у ф. Дорогой мой. Земля круглая, все равно домой вернешься. Об этом помни... Я у Джуги-бобо бывал, его хлеб-соль ел. Мы близкие с ним. Много чего вместе делали! А ты? Одно маленькое дело не можешь сделать для меня... Что ты за мужик? Ты мои слова понимаешь? Или? Мы земляки, мы должны помогать друг другу... Кто тебе поможет здесь? Мы! А мне? Вы! Ты! Я с тобой как мужик с мужиком говорю, а ты... Не можешь? Или не хочешь? Иди ты...

Юсуф говорил не останавливаясь, потом толкнул цыгана так, что тот сел задом на землю. Юсуф, поднимаясь, выругался и, отряхивая брюки, пошел к машине. Цыган схватил камень, размахнулся в спину уходящего Юсуфа, но сдержался и швырнул его себе под ноги. Женщины вскочили, похватали детей. Цыган усадил их, махнув рукой, и сам сел рядом. Задумался. Мгновение спустя, снова взял камень в руки и запустил его в одно из окон вокзала. Раздался звон разбитого стекла, почти сразу же выбежали милиционеры и потащили цыгана в дежурку. Юсуф удовлетворенно включил зажигание.

Пришел поезд, затем вновь появился хозяин кафе с девушкой. Он был явно в лучшем настроении, чем утром. Подошел к Мехри.

— Ну, ты не вернешься назад? Судя по всему, мужа нашла? Суд был?

Потом проследил за ее взглядом и пояснил не ей, и не Юльке, а тетке:

— Пошалил малость спьяну, но пронесло, тьфу... тьфу. Ну, дай бог тебе. Пошли.

Прошел поезд, гулко, поднимая и завихривая мусор.

Поздно ночью в окно к Юльке постучал Бармин. О чем они говорили, Мехри не слышала, но когда Николай, взяв сигареты, вышел к Бармину, а Юлька повернулась от окна, Мехри поняла, что случилось что-то нехорошее:

— Утром надо идти в милицию. Там с твоим что-то случилось. Побили, что ли. Или он цыгана. Я не поняла толком...

Мехри бежала к милиции. Дверь была закрыта. Свет нигде не горел. За каким из этих окон находился Мустафо, Мехри не знала, поэтому подходила к каждому и вслушивалась в застекольные звуки, потом, осмелев, по

очереди постучала во все. Никто не ответил. Лишь на станции в динамике что-то щелкнуло, длинно просигналил тепловоз, и Мехри присела. Тепловоз тронул с места, полоснув светом по темным, зарешеченным окнам.

Мехри пошла назад. У калитки ее ждала Юлька. Простодушная, она не могла ждать просто так: у ног ее лежал мешок с подсолнухами. С другой стороны неуклюже подходила тетка. Она волокла за собой еще один мешок. Юлька обняла Мехри и ввела в дом.

Утром у здания отдела шумел табор. Дверь отворилась, и оттуда спиной вперед вышел цыган. Его окружили женщины и дети, быстро увели. Мехри вошла в отдел. Где-то в глубине раздался лязг железа, и несколько человек пронесли носилки с лежащим Мустафо, ее мужем. Он увидел Мехри, разбитые губы дернулись в слабой попытке что-то сказать. Проем двери загородила нескладная фигура Бармина, поэтому Мехри не смогла увидеть, в какую сторону уехал санитарный «УАЗ».

— Ну что стоишь? Беги в больницу, давай освободи помещение, — грубо вытолкнул ее Бармин. — Черные! Совсем оборзели! Мне только ваших разборок здесь не хватало.

Вечер. Мехри у единственного освещенного окна больницы. На носках, едва удерживаясь на поставленных один на другой кирпичах, она ухватилась за решетку и, подтянувшись, заглянула в окно. Мустафо лежал на каталке раздетый, над ним склонилось несколько человек в белом. Врач отошел от каталки, подошел к окну, прикурил сразу две сигареты, одну сунул в губы забинтованного Мустафо. Тот пустил дым. Сестра засмеялась, вытащила сигарету и вывезла каталку в коридор. Все без звука для Мехри, как в немом кино.

Мехри с палкой в руках быстро шла по перрону. У стены, где обычно шумел табор, никого не было. Она с силой ударила палкой по земле, где мог и должен был сидеть худой цыган.

К больнице подъехал Бармин. Вначале вышел сам, потом потянулся за папкой, с заднего сиденья достал фуражку. Проделав все это, захлопнул двери и вошел в больницу.

Двор больницы. Из неприметной двери, рядом с котельной, вышел Бармин и сразу свернул в проулок, в другую сторону от машины. Вышел к школе, но и тут, обойдя ее, остановился у обратной от фасада стороны. На втором этаже горел свет. Порыскав глазами по земле, Бармин подобрал подходящую ветку и, подпрыгнув, задел ею стекло. Показалось удивленное лицо Юльки. Она кивнула и закрыла створки окна. Бармин стоял у стены. Потом отошел, встал так, чтобы быть видимым из окна, негромко свистнул. Свет погас. Бармин довольно улыбнулся, повернулся к углу здания, где должна была появиться Юлька. Он снял фуражку, пригладил волосы. Прошло время. Быстрым шагом он пошел вдоль стены, свернул за угол... Далеко впереди он увидел Юльку, спокойным шагом идущую от школы.

Юсуф увидел машину Бармина у больницы, развернул свою «шестерку» и выжал педаль газа. Колеса бешено вращались, попав в лужу и в грязь, машина пошла юзом, но, выстрелив сизым облаком, нашла колею и исчезла в ночи.

Несколько рядов лавок амфитеатром спускались к сцене. Артисты свои, из кружка при Доме культуры. Комната небольшая, да и зрителей, хотя все места заняты, человек двадцать, не больше. В полутьме они смотрели спектакль. По ходу действия пьесы героиня бросила в зал колготки, сняв их с веревки. Под смешки зрителей их поймала Юлька и передала в угол, где за пультом сидел режиссер. Он включал и выключал музыку, шумы, работал светом. Артисты сумели увлечь — это видно по лицам зрителей. Зазвучала музыка. Трагичная вначале, потом она поменялась, став воздушной, хрустальной. Вместе с музыкой менялось выражение на лицах Юльки и Николая.

Тетка храпела на своей половине, полупьяная. Дети были оставлены на Мехри. Старший уснул сразу, а маленькому пришлось рассказывать сказку. То ли мелодичность незнакомого языка, то ли новая нежность, но он не кап-

ризничал и, немного посопев, уснул. Мехри поправила одеяло у ребенка. Сидела, глядя на детей, потом нашла край своей косынки и сжала его зубами, будто это могло заглушить горькое, незнакомое до сих пор знание печали, не дать ему вырваться наружу, но глаза все равно уже наполнялись слезами.

— А своих нет? Чего так? — неожиданно подала голос тетка и тут же перевела разговор: — А у вас чем на станциях торгуют?

— Горохом.

— Горохом? Так от него же...

Тетка в подтверждение своих слов громко пустила газы, на что старший из детей мгновенно отреагировал: «Тише! Петьку разбудишь!», а потом вышла к Мехри:

— А как готовят, давай учи.

Потом тетка засыпала Мехри вопросами про «тамошнее» житье-бытье. Странный это был разговор. Говорила в основном тетка: сама спрашивала и сама же отвечала, изредка хитро поглядывая на Мехри, пытаясь понять, правильно ли угадала с ответом.

— Знаешь. Я что думаю. Люди везде одинаковые, только языки другие, да. Но... по жизни идут так же: родятся, учатся, работают, живут, сами родят... А живут так, как на лбу написано, а надо бы по-другому, самим что-нибудь делать. А ваши как живут? Ну не ваши, а те, откуда ты родом. А тебе Юлька про нас рассказывала? Нет? Ее прабабушка, моя мама... она из дворян. Мой папа был полковником. Они уехали в Китай в 22-м. А мы там родились, Маша и я. Мама работала белошвейкой, ее кружева даже во дворце были, в Шанхае. Потом папа умер. Потом Сталин заманил нас обратно, обещал паспорта — мы должны были ехать в Австралию. Туда маму звали замуж. Она молодая еще была и красивая. А сослали нас в Бузулук, дали четыре года. Там мама умерла, и Маша потом вышла замуж и родила Лиду, Юлькину маму. Потом с Урала поехали к солнцу, а потом уже сюда. А здесь и Лиду похоронили... мы с Юлькой одни остались. Жаль, ваза не сохранилась, ее, за кого мама должна была в Австралию ехать, он подарил... Вот так, неужели это было у нас у всех на лбу написано... А у Юльки... Ох мается! А тебе сколько лет? Ну, Юлька старше. Да? Ой, бедные вы мои... А что твое имя означает?

Мехри подняла и опустила плечи, не зная, как перевести на русский язык слово «нежность». Тетка смотрела на нее, трезвая и печальная. А закончился тихий вечер тем, что Мехри выжала сок из найденной накануне травы и, обмакивая в полученную жидкость спичку, соединила зеленой полосой теткины брови. Тетке «новое» лицо понравилось, и она отправилась спать, попутно поправив одеяло старшего из братьев. Смешно скопировала вдруг Бармина, шепотом грозно произнеся: «Фамилия? Тише, тише». Мехри еще посидела, подумала, а потом решительно макнула спичку в ту же зеленую краску. Было видно, что она что-то решила про себя.

Вернулись из театра Юлька с Николаем. Шумные, в хорошем настроении. Юлька заглянула к тетке, к детям, успокоенно обняла Мехри, которая давно уже, услышав голоса, ожидала в сенях.

Мехри ушла к себе, на летнюю кухню, но еще долго не могла заснуть, что-то обдумывая.

Босой, но еще в брюках и рубашке, Николай наблюдал за Юлькой, разбирающей постель. Она, нарочито медленно, грациозно задерживалась в какой-нибудь позе, поправляла только видимые ей складки то на простынях, то на подушках. Пауза затягивалась, идя к той грани, когда могла перейти в молчание. Юлька заговорила первой.

— Что с вызовом собираешься делать?

Николай пожал плечами, но, сообразив, что Юлька не видит его, озвучил:

— Не знаю...

— А кто знает?

Николай, подчеркивая свою самостоятельность в поступках, но допуская и ее участие в принятии решений, ответил:

— Оформлять буду. А ты что думаешь?

Юлька молчала. Затем повернулась к нему, уже не игривая, но и не успевшая выбрать верную интонацию:

— Ты хочешь знать, что я думаю?

Николай, пытаясь шутить:

— Ну, опять одно к одному. Хватит. Сколько можно?

Юлька неожиданно для него соглашается:

— Хватит.

Но что-то появилось в ее тоне. Николай насторожился.

— Что хватит?

— Все!

Николай подошел к ней. Она выше его ростом, поэтому обнимать ее стоя неудобно, и Николай попытался усадить ее на кровать. Юлька вырвалась, неожиданно сильно толкнула его.

— Отстань! Отстань, говорю.

Николай вышел на крыльцо, откуда-то сбоку достал газету и, расстелив, сел на ступени. Потом чиркнул спичкой...

Мехри еще не спала. На кухне было душно, и окно на ночь не закрывалось. На подоконнике стояли банки с водой, рядом с собой Мехри положила скалку. Она услышала шум на дворе, приподнялась. Было видно крыльцо и силуэт Николая. Мехри успокоилась, но продолжала наблюдать за ним, чему-то улыбаясь, но когда Николай бросил сигарету, которая недолго, еще видимая, летела до земли, а сам ушел в дом, Мехри перестала улыбаться...

...Юлька сидела, свесив ноги, на краю кровати. Она тяжело дышала, вновь глотала воздух. Николай, поняв, что это приступ, бросился из комнаты. Вернулся, держа в руках рюмку и кружку воды, заставил Юльку выпить лекарство. Потом набросил на нее, сидящую в рубашке, одеяло и опустился перед ней на пол, придерживая и одеяло, и ее.

— Все... Все... Все... Сейчас... Сейчас... — успокаивала себя Юлька, и верно, боль отпустила, лицо выровнялось, вновь став красивым. Николай сидел в той же позе, на полу. Поглаживал ее руки. Юлька наклонилась, коснулась его затылка губами, улыбнулась, будто извиняясь...

...Потом Мехри достала из-под нижнего одеяла небольшой сверток, а из него серьги и с таким же камнем кольцо. Все это она надела на себя и только потом улеглась спать.

У киоска, где Мехри купила булку хлеба, печенье, конфеты, то есть все, с чем ходят в гости у нее на родине. Никого не было, и ничто не мешало Мехри вытащить из-за пазухи деньги, снять серьги и кольцо и все это уложить в пакет.

Мехри вошла в отдел милиции и в нерешительности остановилась у приоткрытой двери кабинета. Сзади хлопнула дверь, и Мехри вошла в кабинет.

Бармин был один. Мехри положила пакет на стол перед ним и отступила к двери. Бармин заглянул в пакет, потом откинулся на стуле. Ему все стало ясно, и потому скучно. Мехри стояла, опустив голову, и поэтому насмешливый взгляд Бармина не достигал цели, а его молчание Мехри истолковала по-своему: она неуверенно повторила оскорбивший ее жест соседок из кишлака и вопросительно подняла глаза. Этот жест вначале еще больше развеселил Бармина, но затем разозлил, и не грубой уличной пошлостью, а своей ничем не прикрытой торговой обыденностью. Словно эта девчонка не предлагала себя, а напротив, покупала его вместе с законом и властью. А это было гораздо весомей предложения.

Бармин встал, потирая кулак о ладонь, пошел к Мехри. Когда он приблизился, Мехри вновь смиренно опустила голову, готовая принести себя в жертву.

— Шматко! — громко позвал Бармин, и в комнату вошел сержант. Через мгновение Мехри оказалась на улице, а в лицо ей летел пакет. Мехри в ответ разразилась длинной непереводимой бранью на своем языке. Она грозила двери маленьким своим кулачком, била себя по коленям. Наконец расплакалась. И пошла, выпрямившись, в хорошем настроении.

Бармин вошел в вагон. Проводник закрыл двери. Было утро, и вагон еще спал. Бармин медленно, от отсека к отсеку проходил его вдоль, переступая через сумки, уклоняясь от рук, свисающих с боковых полок. В какие-то лица вглядывался пристальнее обычного. Многие спали сидя. Это был поезд с юга, и Бармин следовал инструкции...

Назад Бармин шел быстрее, стараясь скорее покинуть вагон. Он спрыг-

нул на перрон, кивком попрощался с улыбающимся проводником.

Забор отделял перрон от площади. Когда поездов не было, торговки переходили на эту безопасную сторону. Бармин подошел к железным прутьям, остановился возле Юльки.

— Здорово! Стоишь?

Ю л ь к а. Семечки будешь?

Б а р м и н. Потом. Слушай, а эти твои, правда, «муж-жена»?

Ю л ь к а (*кивая*). Бармин! А у тебя отпуск бывает?

Б а р м и н. Не ной. Я тут не один вас гоняю.

Ю л ь к а. Не один... но... На обед вышел?

Б а р м и н. Какой обед? Рано еще... Так кто она ему?

Ю л ь к а. Слышь, Вить... Отпустил бы ты его... жалко ведь.

Б а р м и н. И всех ей жалко! А нас не жалко? Всех нас травануть мог.

Ю л ь к а. Это еще доказать надо. Да и не хотел он... сдуру все. Там мозгов «на рупь-двадцать», и то не каждый день... Она-то нормальная, хорошая.

Б а р м и н (*уверенно*). Докажу... А если он дурак, чего она с ним? Такое придумала, хо-хо!

Ю л ь к а. А что она?

Б а р м и н. Да так... Суетится много.

Ю л ь к а. Ты что сказать хотел? А ну говори.

Б а р м и н (*смеясь*). Юль, а вообще, ты как ко мне относишься?

Ю л ь к а. Обожаю!!!

Б а р м и н. Вот и я об этом...

Ю л ь к а. Слушай, ты что подходил? Что хотел?

Б а р м и н. А что ты так со мной разговариваешь? Что я тебе сделал?

Ю л ь к а. Ничего!

Б а р м и н. Слушай, девушка... Ну, что-то же делаю...

Ю л ь к а. А я тебя просила?

Б а р м и н. Чего? Что с тобой? Куда ты? Ну, иди... иди

Ю л ь к а. Витя, опять «иди, иди»?

Б а р м и н. Я тебя не гнал

Ю л ь к а. Еще этого не хватало!

Б а р м и н. Юля, что случилось?

Ю л ь к а. Ничего! Погода меняется.

Б а р м и н. Ну, так бы и сказала сразу...

Юлька задумчиво смотрела ему в спину, потом подошла к тетке. Рядом стоял лотошник со своей шуткой.

— Петровна! Я у тебя занимал? Сколько?

— Помню! — поспешила ответить тетка.

— А почему в прошлый раз не помнила? Сейчас денег нет!

Торговки засмеялись. Юлька наклонилась к тетке, тихо сказала:

— Давай я его побью.

Т е т к а (*меняясь в лице*). Юленька. Ты что? С цепи сорвалась! Это из-за него? Да? Что он опять сказал? Я ведь видела, вы разговаривали... Юля! У вас что, не кончилось? (*Испугалась тетка.*) Юля! Все ошибки, которые только можно было сделать, ты уже сделала... Да что тебе спокойно не живется? Люби ты себя больше...

— Это как?

— Дура!

Мустафо быстро шел на поправку. Бармину он сказал, что упал со шконки, но уже все хорошо, ничего не болит. В палате кроме Мустафо лежало еще трое больных: юный «черный копатель» с оторванной кистью и двое железнодорожников. Один из них, средних лет, исколесивший в свое время всю страну, о ней и любил говорить, о ее былом величии, о ее былых размерах. «Не то пишут!» — он откладывал в сторону газету и излагал свою версию прочитанного. Он соглашался, что всех поразила, и их в том числе, неведомая «социальная» болезнь, и как ржа разъедает рельсы, так и этот вирус порушил души людей, особенно женские. Взять, к примеру, его жену, или медсестру Веру. И та, и другая мелкие, никчемные, и слова о «самопожертвовании» русской женщины — это слова, не более того.

— У нас машинист был. Один раз привел состав в Ростов, а там формировали новый. Ну, пошел, купил газеты, а в ней девки с фотографиями и телефонами. Смотрит: его дочь! Ну, он звонит и адрес узнает, типа он клиент...

— Митрич, кончай кино рассказывать, — оборвал рассказ второй железнодорожник — никто из наших в Ростове не формируется!

В слушатели свои он выбирал обычно Мустафо, наверное, потому,

что тот молчал, кивая и соглашаясь со всем, что слышал, не понимая и половины. А во-вторых, кому еще можно посетовать на родное, как не иноземцу.

— Да я бы на месте этих шахтеров не голодовку бы объявлял... а в шахту бы не спускался. А куда без угля?.. Ну, сейчас лето, а зимой? Да перекрыть всем кислород... сразу деньги найдут!

У Мустафо повторно взяли кровь на анализ и пробирки отправили в район, в наркодиспансер. На этом настоял Бармин, и он же договорился с главврачом, что до получения ответа Мустафо будет находиться в больнице.

В палату вбежал больной. Подняв забинтованную руку, быстро, чтобы не задохнуться, выпалил:

— Мужики! Там чурку привезли с поезда. Менты сняли...

В коридоре у открытой двери в уборную стояли сержант и медсестра Вера. На Вере уже была марлевая маска, а руки, держащие клизму, были защищены перчатками. Когда больные подошли ближе, сержант подвинулся, загородив проем своей фигурой. В узкую щель было видно, как пожилой азиат сидел на ведре. Одна рука его была вздернута вверх, прикованная наручниками к ржавой влажной трубе, второй рукой он придерживал брюки. Мужчина смотрел, не мигая, прямо перед собой, в никуда, но когда услышал голоса в коридоре, быстро опустил голову, выставив седой затылок.

Сержант вошел в уборную, закрыл за собой дверь, и больные почти сразу услышали его довольное: «Есть!» Еще через некоторое время азиата со скованными за спиной руками повели по коридору, к выходу. Мимо Веры, мимо подошедшего врача. Больные пошли следом.

Желтый «УАЗ» скрылся за поворотом, и они, переговариваясь, направились обратно. На крыльце Мустафо почувствовал одновременно удар по ноге и толчок в спину. Он не упал, успев поймать перила. Дверь перед ним захлопнулась.

Он постоял немного на крыльце, потом вошел в корпус. Медсестра Вера что-то рассказывала санитарке, ни маски, ни перчаток на ней уже не было. Пожилая санитарка слушала Веру внимательно, прикусив нижнюю губу и изредка качая головой. Когда Мустафо проходил мимо, Вера перестала говорить и наклонилась к ящику стола. Но санитарка не отводила настороженного взгляда от Мустафо. Было ясно, что разговор был о нем. И в палате никто не обратил на него внимания. Один железнодорожник спал, второй читал газету, молодой инвалид что-то искал в тумбочке. Мустафо прошел к своей кровати, сел там, скрестив ноги и уставясь в какую-то точку за окном, уходя от действительности.

Вечер. Мехри принесла еду. Хлеб, зелень, овощи. И отдельно, в бумажной салфетке, — несколько раков. Мустафо недоуменно поднял голову. Мехри, разделав рака, протянула кусочек розового мяса. Мустафо понюхал мясо в ее руках, съел. Затем попытался проделать то же самостоятельно, но вскрыть панцирь не получилось, и у Мехри вырвался смешок. Поняв свою оплошность, она тут же допустила следующую: сама извлекла мясо. Мустафо поел, вытер губы и руки. Молча пошел по отделению. Мехри поспешила за ним. В конце тускло освещенного единственной лампой коридора была комната, где хранили ненужные вещи. Сюда Мустафо затащил Мехри и, молча развернув, повалил лицом вниз на каталку.

Ночь. Пруд. Мехри входит в воду. Вода ей по колени, по пояс. Ее одежда на берегу. Сверху пронесся поезд, и Мехри прикрыла грудь руками. Ненадолго зарядил дождь. В медленной воде пруда, как на асфальте, лопались пузыри.

Юсуф проснулся вовремя. Мустафо выходил из больницы. Его ждали Юлька и Мехри. Мустафо робко поглядывал на незнакомую девушку стоящую рядом с женой, и Юлька, словно почувствовав его состояние, отошла на несколько шагов. Мустафо сразу стал активнее, жестикулируя, несколько раз провел рукой по голове. Потом они подошли к Юльке, и Мустафо поднял большую из сумок.

...Юсуф повернул ключ зажигания, но двигатель не запустился. После нескольких попыток Юсуф выбрался из машины и открыл капот...

...Пройдя полпути до станции, девушки расстались с Мустафо. Он пересек улицу, они пошли дальше. Мехри несколько раз посмотрела ему вслед.

...Юсуф подъехал к станции. У забора стояли только женщины. Юсуф порыскал взглядом по сторонам, развернул машину и медленно поехал назад.

Мустафо пошел в парикмахерскую, благо в этом городке все было рядом. Это была небольшая комната. В одной половине ее висело больше зеркало, к нему был придвинут стол, на другой стояла тренога, и странная самодельная конструкция со множеством лампочек, перед шторкой стоял табурет, такой же, на каком сейчас сидел Мустафо. Ему уже обрили полголовы, когда вошел Юсуф.

— Никто не занимал?

Парикмахер, не поворачиваясь, через зеркало ответил:

— Нет, посиди немного.

Парикмахер правил бритву, а затем и вовсе отошел, чтобы отпить чай из стакана и издали полюбоваться на свою работу. Язык, на котором заговорил новый посетитель, был непонятен для него, но он улыбнулся, радуясь, что его парикмахерская стала местом для встречи друзей. Юсуф начал традиционно:

— Земляк, ты откуда?

М у с т а ф о (*радостно*). Из Шомансура.

Ю с у ф. Все нормально? Ты узнал меня?

М у с т а ф о. Нет.

Ю с у ф. Я — Юсуф. Как дела? Отпустили?

Мустафо кивнул утвердительно. Парикмахер, отводя руку с бритвой:

— Не крути головой, порежу.

Ю с у ф (*скороговоркой*). С товаром что сделал?

М у с т а ф о. Нет товара.

Парикмахеру надоело быть безголосым участником, он поворачивается к Юсуфу.

— Ты стричься или фотографироваться?

Юсуф подходит к зеркалу, проводит рукой по волосам и коротко бросает на таджикском языке:

— Где «лекарство»?

М у с т а ф о (*не понимая*). Какое?

Ю с у ф. Ты Мустафо?

Мустафо кивает. Юсуф разглядывает его в зеркале, потом другим тоном, доброжелательно, говорит:

— Менты отняли? Или в дороге спрятал? Место помнишь?

В парикмахерскую вошла девочка-подросток. Мастер, увидев ее, обратился к Мустафо:

— У тебя время есть? Подожди минуточку. Она уже второй раз приходит, и, не дожидаясь ответа: — Здравствуй, проходи туда... садись. Что делать будем?

Девочка что-то невнятно произнесла. Мастер включил свет, пошел к камере.

Ю с у ф. У тебя родственники есть?

М у с т а ф о. Я сирота.

Ю с у ф. А у жены?

М у с т а ф о. И у нее нет.

Ю с у ф. Где нашли друг друга? В интернате?

М у с т а ф о. Дядя, ты много спрашиваешь. Скажи, что тебе надо.

Парикмахер, услышав раздражение в голосе Мустафо и приняв это на свой счет, отошел от треноги:

— Извини, друг, сейчас закончим. — И, понизив голос, добавил: — Она делает фото для жениха, в армию. Освежить? — берет «грушу».

Ю с у ф (*по-русски*). Голова пока есть, должна быть свежей.

Мастер поворачивается к Юсуфу.

— Садись. Как стричь будем? Ты пока решай, я на минуточку.

Идет к фотоаппарату.

— Пальчик приложи к щечке... Умница! Голову наклони... Умница! И... раз!

Хлопнула дверь. Мустафо вышел, промелькнув в окне стриженой головой. Он услышал звук двери за спиной и, убыстрив шаг, сошел с тротуара: так уходит дичь от охотника, унося ноги прочь не по прямой, а петляя, стараясь быть ближе к стае. Увидев Мехри и Юлю, пошел медленнее, расслабив спину. Юсуф смотрел ему вслед, потом скрылся в парикмахерской.

Мустафо, не дойдя немного до своих, остановился, повернул назад. Мимо окна прошел, согнувшись, опустив голову. Встал за углом дома, уже сам выступая в роли охотника.

Юсуф и девушка вышли вместе. Юсуф улыбался, что-то говорил ей,

показывая на машину, попытался взять ее за локоть, но девушка отвела руку и ушла. Юсуф открыл машину и занес уже было ногу, как что-то насторожило его и он резко обернулся, но Мустафо, делая обманные движения, как в национальной борьбе, уже просовывал свои руки ему за спину, находя ремень и притягивая к себе, подбородком передавливая шейную ямку. Лицо Юсуфа налилось краской, руки его оказались прижатыми и беспомощными, рвануться в сторону и ослабить хватку мешала открытая дверь машины. Мустафо сопел, ему удалось удобней взяться за ремень и, подавшись назад, оторвать Юсуфа от земли и уже совсем из последних сил сдавить и с боков, и спереди подбородком. Юсуф обмяк. Мустафо бросил его на сиденье и пошел, тяжело забирая воздух и потряхивая кистями рук.

Все произошло так быстро, что никто ничего не заметил: ни Мехри с Юлькой, ни девочка-подросток, ушедшая не так далеко; только в машине медленно приходил в себя Юсуф.

Мустафо увидел изгородь вокзала, фигуры стоящих там людей, распознал среди них свою жену и ее рослую спутницу. Это успокоило, но и вызвало новый всплеск энергии, взамен только что растраченной, и он решил прогуляться, не идти пока к Мехри. Ведь фактически это был первый день его свободной жизни в России.

Он свернул в первый же проулок и пошел, посматривая по сторонам, вдоль старых, одноэтажных домов. Окна были на уровне его глаз, но ничего не просматривалось за глухими ставнями, сколько он ни вглядывался. Лишь кое-где просачивались звуки и запахи чужой жизни. Внезапно он насторожился: навстречу шло несколько парней. Мустафо перешел на другую сторону, сделал вид, что сверяет адрес дома, намалеванный белой краской на стене, с тем, что был у него в памяти. Парни приближались. Было уже ясно слышно, что они разгоряченно и смачно о чем-то спорили. В резких голосах чувствовалась сила и опасность. За калиткой, к которой прижался Мустафо, вдруг рыкнул пес, судя по всему, из крупных. Мустафо вздрогнул, поняв, что незамеченным он не останется, пошел на хитрость. Он громко выкрикнул: «Толя, Толик, Витя!» — будто бывал в этом доме не раз и на его зов обязательно кто-то должен был откликнуться. Парни прошли мимо, даже не взглянув на него, а собака, потревоженная шумом и присутствием чужого, уже бешено рычала, грызла штакетник. Казалось, что деревянная дверца не выдержит ее наскоков, и Мустафо поспешно отошел. Собака побежала за ним по своей стороне. Мустафо опять пересек улицу и зашагал еще быстрее. Он не стыдился своего бегства, так как его никто не видел ни сейчас, ни тогда, когда ему было страшно.

— Ну все, он свободен. У Бармина ничего нет на него. Теперь ты повезешь его домой? — спросила Юлька.

Они стояли на перроне, прислонившись спинами к решетке. Подносы с красными раками и таз с кульками гороха были накрыты марлей.

— Деньги есть? На дорогу хватит?

Мехри вновь кивнула, думая о чем-то своем. Потом достала деньги, протянула Юльке.

— Тьфу, дура! — сплюнула Юлька — Убери.

Подошел железнодорожник.

— На 42-м пути размыло. Движение закрыто. Отдыхайте.

Потом выругался и пошел дальше. Его слова заглушил голос дежурной, кого-то о чем-то предупреждающий, потом раздался грохот сцепки вагонов, и как-то вдруг быстро все опустело и стихло...

Мехри и Юлька шли от станции. Большая сумка висела между ними. Подъехал Бармин, предложил подвезти. Мехри смотрела то на него, то на Юльку, которая, в свою очередь, делала вид, что чем-то поглощена и потому не сразу обратила внимание на машину, а увидев, не сразу поняла, как она тут оказалась. Потом искусственно обрадовалась:

— Ой... Спасибо! За нами Коля сейчас приедет.

Бармин уехал. Девушки пошли дальше, спотыкаясь о тяжелую сумку. Мехри с интересом поглядывала на Юльку, теперь и в самом деле поглощенную мыслями. Иногда они встре-

чались взглядами, но Юлька смотрела сквозь, как на чужого человека. Когда они остановились поменять руки, Юлька, не разгибаясь, сказала, скорее самой себе, чем Мехри:

— Ну и характер! Говнюк! Трус!

Мехри не поняла, никак не отреагировала, не выразила сочувствия. Это задело Юльку. Она повернулась.

— Ты зачем к нему ходила?.. Его этим не проймешь... Ну, а ты... дура! Твоего и так отпускали... А он что сказал?.. Я же говорила, что он не мужик, трус, всю жизнь трус... Дуры мы... Ну что молчишь?.. Или он тебе понравился? Что так смотришь?.. А-а, покраснела, понравился?

Навстречу, поднимая пыль, мчался трактор. Бармин принял вправо, быстро поднял стекло. Впереди ничего не было видно, и он решил переждать. В зеркало был виден удаляющийся трактор.

Когда Мустафо вновь вышел к вокзалу, то увидел лишь безлюдную площадь. Пусто было и по другую сторону изгороди, на платформе и на путях. Стриженой голове стало зябко, он поежился, пытаясь согреться, сильно потер затылок. Огляделся и, кажется, нашел выход: решил пойти единственно знакомой дорогой, мимо парикмахерской, к больнице.

В конце улицы показался трактор. Он мигнул фарами и остановился. Из кабины выпрыгнула Мехри и пошла ему навстречу...

Николай перегородил трактором всю улицу, но никто из соседей не роптал — наверно, сюда редко заезжали машины, а может, просто, никто не хотел связываться с Юлькой.

Поезда еще не ходили, и выпал целый день из плотных будней: Юлька и тетка не знали, чем заняться, куда себя деть. Тягостный день, как сказала бы тетка.

На веревке уже сушились детские вещи, а сами сыновья заканчивали ремонт калитки. Мехри, по-восточному полив двор, по-восточному же подметала его, без пыли. Мустафо был рядом с детьми: учил играть их в «альчики», древнюю восточную игру, не догадываясь, что рассказывает о русских «бабках».

— Ты на следующий год не меняй у меня обои, мне эти нравятся, — тетка сидела вместе с Юлей на крыльце основного дома. Тетка продолжила: — Николай со старшим гавкаются опять.

— Да вижу, что ты мне все одно и то же...

— Знаешь, почему в Китае по три урожая снимают?

— Ну? — Юлька вздрогнула от неожиданного вопроса.

— Когда много свадеб играют, земля плодороднее становится.

— Ну? Дальше... Дальше... Не бойся!

— Ну и... вам пора.

— Вот и иди сама замуж.

Тетка на секунду опешила, но нашлась:

— Ой... Милая моя. Ты постарела, но не повзрослела, и, испугавшись, что ненароком обидела родного человека, спросила: — Ну, а эти что, скоро уедут?

Юлька, внимательно глядя на тетку и начиная жалеть ее, ответила:

— Не знаю... Так что насчет замужества?

Тетке стало неловко и за Юльку, и за свой вопрос, но ответила она неожиданно весело:

— Охо-хо! Это бабы к старости с ума сходят, а мужики нет, мальчиками не становятся.

— Ты лекарства пила сегодня?

— Боюсь я твоих лекарств, уж ты не обижайся!

Так по-любовному, по-родственному закончился бы их разговор, не завопи вдруг Юлька через двор Николаю:

— Да оставь ты их, пусть делают, как могут!

Николай присел на крыльцо рядом с женщинами, не боясь испачкать их замасленной курткой. Большие руки свесил с колен и всем своим видом показывал, что он устал, но если что надо, то... но спросил о другом:

— Ну что, не открыли дорогу?

Юлька, пропустив его слова мимо, толкнула плечом тетку, прервав ее невнятный сон:

— Господи! Да что же ты спишь все время?

— Ох! Юленька, Юленька! — ответила тетка — Вот закрою глаза, и будто нет тебя. — Спокойно и, зевая, на-

распев добавила: — Я сплю, чтобы обиды забыть.

Ю л я. Да кто тебя обижает? Бусенка, ты что? Хочешь, чтобы я тебя пожалела?

— Слышь, парень, — обратился Николай к Мустафо, — а ты знаешь Бек... Бек... Бекморозова? Тьфу. Бекмерзоева! Он из ваших, из Ташкента, в одной роте были. Во сачок был! Один раз...

— Они не из Ташкента, — оборвала Юлька. — Сгонял бы на станцию... Что там у них.

Тетка вдруг сказала:

— Живых все меньше в телефонной книжке.

Ю л ь к а. Ты чё, теть Тань?

Т е т к а. Это не тетя Таня, а тетя Аня.

Ю л ь к а. Какая?

Тетка вздохнула. Николай пошел к трактору, завел его. Во двор вползло облако едкого дыма. Юлька сморщила нос, а тетка сказала:

— Ты чего? Ведь не пахнет ничем...

— Подожди! Я с тобой.

Юлька пошла по двору.

Пришла Ленка.

— Где Николай? А я смотрю: трактора нет. А кто есть? Мустафо? Идем, поможешь.

Во дворе стоял улыбчивый мужик в синем сатиновом халате. Трудно было угадать в нем забойщика, если бы не брусок-точило, клеенчатый фартук да длинная заточка в руках. Когда свинью поволокли из сарая, поднялся визг. Мясник крикнул что-то веселое и кивнул Ленке: «Давай!» Ленка, за ней Мустафо ухватились за задние ноги свиньи и дернули вверх. Животное потеряло опору, и мясник так же весело заколол ее. Визг оборвался.

Ленка принесла водку, стаканы, что-то из закуски. Свинью посадили на толстый зад, подперли с боков кирпичами, обложили соломой. Под треск костра Ленка с мясником подняли стаканы. Мустафо не пил, но и не уходил — все, что происходило у него на глазах, особенно костер, паливший щетину, было для него новым. Не стал он пробовать и «свежину», которую быстро приготовила Ленка.

Уже во дворе у Юльки он оттянул кожу у себя на кадыке и несколько раз произнес: «То-о-о ба» — так делали старухи в кишлаке, когда видели и слышали что-то бесовское, прося, чтобы «это» их не задело, прошло стороной.

У забора, огораживающего перрон, никого не было. Пусто было и на путях, хотя сами они поблескивали на солнце и казались от бликов живыми и надежными. Трудно было предположить, что где-то выше, на 42-м километре мягкая вода сумела разворошить насыпь и в течение свое увлечь несколько метров металла, остановив движение поездов. Николай пошел к железнодорожникам узнать про ремонт дороги. Юлька ждала его у забора. Она так долго смотрела вдаль, что глаза ее заболели и она сомкнула веки. Так и стояла, прислонившись лбом к пике забора, пока не вернулся Николай. Юлька открыла глаза и встретила его вопросом, почему она запахи не чувствует.

По пыльной дороге, среди полей шли тетка и Мустафо. Справа были посадки свеклы, слева рос подсолнух. Видно было, что тетка стояла перед выбором, еще не решив, чем набить клетчатую сумку Мустафо, и шла медленно, поглядывая по сторонам.

— Ты думаешь, я не знаю, что чужое брать нельзя? Знаю. Это грех. Но в закрытый рот муха не залетит. Понял? А на счет этого, — тетка показала на подсолнухи, — так все бьют, что, мы одни, что ли? Вот у своих воровать нельзя. Это ни один бог не простит. Так что берем: буряк или семечку? Ты сильный? А? «Мустафа дорогу строил...» Кино смотрел? Ну, какого хрена ты все молчишь? Хоть по-своему отвечай. Со своей-то болтаешь, чизе-мизе, — передразнила тетка. — Домой пора. Юлька дергаться начнет.

— Чизе-пизе, — вдруг хихикнула тетка.

Показалось здание брошенной фермы. Стекол не было, как и самих рам, и черные провалы кое-где были прикрыты черным же рубероидом. Тянуло дымом, наверное, вкусным и знакомым, так как Мустафо вдруг напрягся, вглядываясь.

Мирная возня детей, казан на очаге и, главное, спокойствие и умиротво-

ренность в позе цыгана, привалившегося спиной к стене, — картина, которая открылась глазам Мустафо. Он присел, начал снимать с плеча сумку, пока нерешительно, но к чему-то готовясь. Тетка тоже увидела цыгана, оценила движение Мустафо и, когда тот хотел рвануть вперед, сама вдруг взмахнула руками и, подавшись к Мустафо, вскрикнула, якобы подвернув ногу. Мустафо пришлось вернуться, чтобы подхватить ее. Тетка причитала, показывая, как ей больно, обеими руками цепко опиралась на Мустафо, но, увидев что-то за его спиной, вдруг разжала пальцы, призывая и Мустафо посмотреть туда.

В проеме дверей бесшумно кричала беременная цыганка. Обеими руками она держала свой живот и вдруг, это и увидели тетка с Мустафо, начала сползать по стене, успев сделать всего пару шагов от входа. К ней бросились дети, но цыган жестом отогнал их, а сам, снимая на ходу длинный халат, поспешил к женщине. Из-за его спины полетели разорванные женские штаны — изоры, — и, очевидно, он что-то прокричал, так как дети побежали кто к ведрам с водой, кто с ножом к огню, а у женщины поднялись вверх голые колени. Дети быстро вернулись и стали близким полукругом, ожидая новых указаний.

Наконец цыган выпрямился, и дети радостно запрыгали, а Мустафо и тетка, ошарашенные увиденным, тоже подняли руки вверх, как делают это болельщики на стадионах. И только сейчас на дороге показались другие женщины табора. Услышав ликование, они ускорили шаг.

Немного погодя, Мустафо и тетка пошли назад, домой.

— Надо же, подвернула ногу, а болит рука, — недоумевала тетка, — как работать буду?

Их уже ждали. По случаю выздоровления и освобождения Мустафо неожиданно решили «собраться», а может, и просто придумали этот повод — уж больно унылым выдался день. Ну, решили, так решили: Мустафо из кирпичей сложил очаг, обмазал швы глиной. Мехри неловко колола дрова. Топор застревал в дереве, и она переворачивала его, била о землю обухом. Николай не выдержал, подошел, быстро наколотил кучу щепок. Мустафо выбрал несколько поленьев, развел огонь в очаге, давая окаменеть глине. В доме нашелся казан, его с песком добела отмыла Мехри. Потом женщины резали морковь, лук. Мустафо проволокой прикручивал шумовку к толстой ветке, чтобы было сподручнее. Когда обжарились кусочки сала, он выскреб их из казана и, посолив, положил тарелку на стол. Николай догадался, что пора разливать. Мехри сверху покрошила лук, и это блюдо, «предисловие» к плову, всем понравилось. Мустафо хвалили, и он гордо и немного снисходительно на всех поглядывал.

Мехри ушла к себе и вскоре вернулась, переодевшись в национальное платье. Тетка оценила, а Юлька даже чмокнула ее в щеку. Тетка показывала руками, что надо бы соединить, дорисовать брови. Юлька не поняла, а Мехри вдруг смутилась. Мустафо делал вид, что ничего не замечает. На шум пришла Ленка. Она принесла банку солений. Поставила на стол и пошла к очагу, чтобы посмотреть на секреты «другой» кухни. Она так и сказала:

— Сейчас все узнаю! Ихние секреты...

Мустафо, закладывающий рис, стал делать все медленно, чтобы Ленка лучше запоминала и, уже совсем осмелев, послал ее на кухню за горячей водой. Подошел Николай с двумя стаканами, один протянул Мустафо, второй Ленке, а сам побежал за третьим. Мустафо, дабы никого не обидеть, отпил немного. Ленка поплыла к столу, пытаясь изобразить что-то восточно-танцевальное. Юлька схватила Мехри за руку и подтолкнула в сторону Ленки. И Мехри, чтобы тоже никого не обидеть, пришлось сделать несколько движений, но, натолкнувшись на взгляд мужа, оборвала танец и ушла на кухню. Тетка, заметившая эту «глазную перебранку», вдруг захлопала в ладоши, обращая их к Мустафо. Тот отрицательно покачал головой, но, когда Ленка, все также что-то выделывая руками, повернулась к нему, пошел в танце ей навстречу, одну руку убрав за спину, а другую, выставив вперед, ладонью перед глазами, словно пря-

часть от низкого солнца. Николай неожиданно правильно отбивал ритм на табурете... Юлька, как когда-то Мехри, щелкала пальцами.

Мехри видела танец мужа и этой огромной девушки, и хотя был танец смешным и все вокруг радовались, ей стало грустно и она, покинув кухню, прячась в тени, незаметно пересекла двор и вышла за калитку, унося от всех свою тайную тоску.

Вдоль дома, от двора к двору бежала узкая дорога. Она стала еще уже от трактора Николая. Мехри пошла в другую сторону, к станции. Шла она медленно и спокойно, легким шагом горянки, и тьма ее не пугала: может, успокаивали и помогали домашние звуки за спиной. Когда во тьме, еще далекие, обнаружились желтые огни станции, она остановилась. Лунного света хватало, чтобы Мехри смогла пересчитать деньги. Где-то впереди, то яростно, то лениво, перекликались собаки, и Мехри, постояв немного, пошла обратно вдоль колеи, мимо цистерны, мимо Бармина, сидящего в машине, в засаде.

Бармин тоже слышал звуки застолья, но они его не радовали, может, поэтому у него было не «служебное» выражение лица, а совсем иное. Он увидел Мехри, это на мгновение отвлекло его, он даже хмыкнул и улыбнулся самому себе, но глаза при этом оставались пристально направленными вперед, глядя гораздо дальше цистерны...

Юлька прибирала со стола. Николай сидел напротив тетки. Она, потирала рукой плечо, но радовалась, что наконец-то ее не перебивают.

— Вот, — продолжала тетка, — они были там раньше нас. Она в поезде переспала с артистом, который Сталина играл. Родила сына. Женьку. Женико! А возомнила, что родила от Сталина и сама якобы княгиня, ну и вела себя так, будто всю жизнь прожила в Кремле. Ну и попала в Бузулук... А где теперь, не знаю. Мы освободились, они еще там были. Юлька не помнит, ее еще на свете не было, а Лида ее знала хорошо. Бузулук ведь маленький... Коль, ты мне что обещал?

Николай поднял лицо:

— Что?

— В шифоньере дверца скрипит и ночью открывается. Страшно ведь одной.

— Возьми к себе малого, — Николай легко стукнул пасынка по затылку. — Он большой, защитит.

Мальчик посмотрел на мать, на тетку и отодвинулся от Николая.

Т е т к а. О чем это я? А... о княгине... Сколько же ей сейчас... А, бог с ней... Коль, а ты черных любишь? Немцы не любили.

Н и к о л а й (*не зная, как ответить*). Нормально

Т е т к а. Да вроде они ничего, но я все равно ночью не сплю... Страшно, когда чужие в доме.

Вмешалась Юлька.

Ю л ь к а. Ты лекарство опять не пила?

Т е т к а. А разве можно?

Мальчик фыркнул. Николай опять легонько толкнул его в затылок. Юлька, увидев это, молча отвернулась, чтобы сын не искал в ней поддержку. Николай подвинулся со стулом вместе, пытаясь примириться, притянуть мальчика к себе. Но тот плечом стряхнул руку. Тетка поспешила разрядить обстановку.

— Юль! У меня туфли новые есть, ты брала в прошлом году... Давай ей отдадим. И ты, Коль, что-нибудь посмотри у себя. А! Вспомнила! У меня и кофта есть.

Тетка взяла из вазочки карамельку, дала мальчику. Подошел младший. Тетка и ему дала конфету. Затем увела их с собой.

...Она открыла крышку сундука, в глубине нащупала плотный узел, сняла марлю — там были кружева. Воротники, рукава, накидки. Тетка разглаживала их в руках, встряхивала. Затем отделила из стопки пару воротников и укрыла ими плечи мальчиков, а большой, с кистями воротник накинула на себя. Тетка улыбнулась, попыталась, не вставая, увидеть себя в зеркале. Мальчики тут же скинули с себя кружева, поняв, что «это девчачьи». Под вещами лежала небольшая, тисненой желтой кожи сумка с металлическими уголками. Из нее тетка достала книжицу — «Молитвослов» — и несколько старых фотографий.

— Это ваш прапрадедушка Петр. Петр Александрович Сысоев. А это моя мама, ваша прапрабабушка, Анна Семеновна. Ануся.

Мальчики придвинулись, сели с двух сторон. В желтом свете торшера, луч которого падал только на кружева, оставляя лица в тени, неподвижные фигуры детей и тетки с белым воротником на плечах напоминали картины старых мастеров. Хотелось видеть золоченую раму и морщины кракелюр. Рамы не было, а морщины... Тетка смотрела на фотографии.

— Господи! Сколько же мне лет?

За стеной послышалась ленивая перебранка. Тетка, надеясь быть услышанной, добавила громко:

— Зато мне глупость уже не грозит.

Она достала кофту, развернув, осмотрела, потом позвала старшего мальчика:

— Слушай, Паша. Ты знаешь, где у мамы конфеты лежат? Принеси одну.

Мальчик не отреагировал. Тогда тетка выбросила три пальца и сказала:

— Неси три. Ух.

Паша помчался на кухню. Через мгновение раздался звук битой посуды и чуть погодя рассерженный голос Николая.

Мехри расстилала постель. Хотя и был во времянке топчан, но одеяла, одно на другое, клались на пол. Мустафо встал, чтобы не мешать, вышел во двор. Через изгородь — дом Ленки, и там горел свет в окне. Мустафо обошел трактор и, скользнув в лаз между двумя дворами, подошел к окну.

Ленка. Перед ней фляга с медом. Забирая мед черпаком, Ленка разливала его по банкам. Несколько капель упали ей на руку, она слизала их, не дав растечься. Все делала неторопливо, отработанными движениями. Что-то ее насторожило, она подняла голову, посмотрела в окно, не испугалась. В глазах вызрела усмешка. Плавным движением ладони она убрала следы меда с губ и прыснула, не выдержав...

У калитки он столкнулся с Мехри. Она посторонилась, пропуская его, но он не мог оставить жену ночью одну на улице, поэтому встал рядом.

— Что-нибудь случилось?

— Нет. Просто вышла...

— А-а-а. Иди домой.

Но оба остались у калитки, так как со двора донеслись голоса, причем в женском, более громком, и раздражения было больше.

— Ну что он тебе сделал? Ну что вы никак не поладите? Ну почему я все должна сама... Надоело, ей-богу!

Н и к о л а й. Но я же...

Ю л ь к а. Ой! Иди ты... Я еле хожу, голова болит с утра. А ты что? У тебя руки откуда растут? И тише вы, ради бога, Петровне что-то нехорошо.

Раздался детский всхлип, но быстро затих: наверное, все вошли в дом. За все это время Мустафо ни разу не взглянул на Мехри, а когда вновь послышался Юлькин громкий шепот, уже обращенный к ним:

— Эй, молодежь. Калитку не забудьте закрыть! — повернулся и повторил: — Идем.

Но вновь послышались голоса, и Мехри с Мустафо, не сговариваясь, скользнули за угол, где встали, тесно прижавшись друг к другу. Мустафо сверху смотрел на затылок жены, Мехри казалась более испуганной, чем он...

— Да что ты придумываешь? Нормально я к нему отношусь, одинаково. Это ты в последнее время странная ходишь. И Петровна заметила...

— Что?

— Слушай, Юль, я ведь молчу, что этот сюда каждый день ходит, уже сто лет молчу.

— А ты не молчи! Сделай что-нибудь.

— Что? Погнать его? Только скажи?

— Господи! Да что же я все должна говорить... Куда наши делись, поздно уже.

— А что он ходит?

— А ты бы к Петьке не ходил?

Николай пожимает плечами, задумчиво молчит. Потом, прикасаясь к Юлькиным волосам, говорит:

— Еще раз каблуки наденешь, убью!

— Да где же они?

— А у них тоже сейчас разборки.

— А у нас что, разборки? Ух ты какой!

Николай обнимает Юльку за плечи.

— Иногда так хочется тебе врезать!

— А ты врежь, Коля! Врежь.

— Не могу.

— Ты, что ли, любишь меня?

— Да! А ты?

— Обожа... Тьфу. Идем спать. Не запирай, они скоро придут...

И лишь когда голоса стихли, Мехри и Мустафо вышли из своего укрытия. Мустафо прошел на кухню. Мехри задержалась у калитки — дети так и не смогли починить засов — и, когда пошла наконец-то по двору, в походке была необычная легкость, а в глазах бегали веселые чертики, как у человека, ожидающего что-то и уверенного в своем ожидании. На пороге кухни она увидела кипу белья и Мустафо, скидывающего туда же свою рубаху.

Мехри взяла тазик и принялась за стирку, время от времни сдувая волосы с лица. Когда она вошла на кухню, Мустафо сидел на полу, ел остатки плова из миски. Он встретил Мехри словами:

— Есть хочу...

Тягостный день не заканчивался.

По мосту, над путями шли люди. Дорога работала. Отсюда, сверху было видно, как длинной змеей медленно подбирается к станции поезд и как, не останавливаясь, сигналит коротко и вокзалу, и встречному товарному, тоже идущему без остановки.

Бармин листал зеленую книжицу. Дверца сейфа была открыта. Оттуда он достал тонкую папку-скоросшиватель, стер запись на обложке, раскрыл папку и скомкал хранящийся там единственный лист. Бросив его в корзину, вновь принялся листать паспорт.

— А где штамп загса? А... Вот... Нашел. Так всего второй год живете? Да... Скажи ей спасибо.

Бармин улыбнулся, потом внимательно вгляделся в Мустафо, будто оценивая заново.

— Вот твой паспорт, я тебя отпускаю, на, держи. Но скажи мне честно, — Бармин включил настольную лампу, — был у тебя героин? Ты его Юсуфу вез? Я его все равно посажу, в другой раз. А у тебя был! Я знаю! Куда ты его дел? Молчишь? Ну молчи... Когда домой? — уже другим тоном продолжал задавать вопросы Бармин и, увидев, как Мустафо поднял и опустил плечи, сам себе ответил: — Скоро. — И неожиданно: — Машину водить умеешь?

Говоря это, Бармин снимал с себя форму и, когда оделся в штатское, стал абсолютно неотличим от всех россошанцев.

Бармин сидел за рулем, Мустафо сзади. Они подъехали к Юлькиному дому, посигналили. Вышел Николай. Недоуменно уставился на обоих, еще больше удивился, когда Бармин открыл ему дверцу.

В машине Бармин спросил:

— Как дома? Что с Петровной?

Николай, все еще не понимая, куда они едут, ответил:

— Да не знаю... Легла, не жалуется... только рука болит.

Б а р м и н (*уверенно*). Пройдет... Семечку много бьет. Ты на своей пукалке подкинул бы сразу мешков двадцать...

Н и к о л а й (*смеясь*). А ты меня за это к себе, да? Мустафо, скажи... — Николай повернулся назад, приглашая Мустафо принять участие в разговоре. Бармин, поправляя свое тело на сиденье, протянул лениво:

— Да ладно... А твоя где? На работе, в школе?

Придорожное кафе. Машина Бармина одна на площадке. Нет посетителей и внутри, лишь Бармин, Николай и Мустафо за столиком в углу да еще один спящий в той же стороне зала. Принесли еду, пиво, новую бутылку водки.

— Ты, Николай, пойми меня правильно — говорил заметно напившийся Бармин, — у меня не получилось, ладно, дело прошлое, но ты Юльку и пацанов не обижай... А может, уедешь куда? — с надеждой в голосе продолжал Бармин. — В Москву! Или в свою Германию! А ты, чурка, ешь, — уже обращаясь к Мустафо, сказал Бармин. — Не слушай, хотя ты не понимаешь ни хера. Так вот, — Бармин разлил водку. — О чем я говорил? Короче... Ты, Николай, ты... слушай, а какой ты немец? Бухаешь, как наши. Ну, будем! А на меня зла не держи. А пацаны у нас получились, братья, уважают друг друга. Нормальный ты мужик, я давно

хотел посидеть с тобой без всех. Ты сделай так, чтобы она тебя не бросила...

Мужичок в своем углу, услышав тему беседы, запел, наколотыми ладонями изобразив рупор у рта, про женщин:

Вам на воле цена три копейки,
В лагерях вам дадим три рубля.

Назад машину вел Мустафо. Николай спал на заднем сиденье, Бармин рядом с Мустафо. Иногда он вздрагивал и спрашивал у Мустафо:

— Ты не спишь? Не гони...

Потом опять закрывал глаза. Машина ехала медленно, нащупывая дорогу. На улице они встретили запоздавшего прохожего.

— Ты откуда? — одновременно и одинаково ревниво спросили Бармин и Николай. Молодой сержант кивнул в сторону Ленкиного окна и поспешно удалился.

У дома Мустафо выгрузил Николая, а Бармин пересел за руль и уехал. Бармин отъехал совсем немного от дома Юльки, когда что-то, как вспышка, мелькнуло в глазах. Бармин снизил скорость и всмотрелся в темноту. У цистерны двигались незнакомые фигуры людей. Бармин выключил фары, подал назад. Когда поравнялся с цистерной, выбрался из автомобиля и побежал через рельсы. Его заметили, в замешательстве несколько теней закрутились в лунном свете, потом скрылись, остались двое. Один поднял фомку и ждал Бармина, выставив руку вперед. Второй, пятясь, задел ногой рельс, упал. В этот момент первый размахнулся, но Бармин прыгнул ногой вперед, подкосил его, сам едва удержался на ногах, закричал, страшно матерясь, отнял фомку, закрутил ее над головой. Споткнулся о лежащего, упал сам. Его пнули пару раз, выбивая хмель и силу из тела. Ошарашенный этой наглостью, Бармин зарычал, поднялся. Очевидно, узнав его, нападавшие бросились бежать. Один забрался на забор и исчез на другой, невидимой стороне. Бармин тяжело подпрыгнул, уцепился за кирпичную кладку наверху и сполз, держа вывалившийся кирпич, увидел второго и бросился за ним по путям, под вагонами, опять по путям. Бармин видел, что тот, прибавив в скорости, побежал в сторону медленно разгоняющегося товарного состава.

— Стоять! — закричал Бармин, хлопая себя по бедру, где должна была находиться кобура, заставляя себя бежать быстрее, увидев, как скрывается на рабочей площадке вагона фигура человека. Ему удалось уцепиться за поручень, быстро перебирая ногами, оттолкнуться и бросить свое тело на площадку. Но сильный удар выбил его обратно, и Бармин полетел, раскинув руки, спиной вперед, на голову. Прибежавший неведомо откуда Мустафо принял тело Бармина на себя, прервав жуткий полет, и на насыпь они упали мягко, скатившись один на другом.

Оба не покалечились, остались живы. Лишь у Бармина наливалась синевой скула да кровь из носа стекала на подбородок. На время оба потеряли сознание.

Товарняк ушел. Бродячая собака, плетущаяся по путям, подошла к лежащим. Лизнула Бармина в лицо. Тот открыл глаза... Помогая друг другу, они встали. Бармин нащупал сигареты, вытащил одну, прикурил.

— Кто это был?! Кто это был?!

Бармин не ждал ответа, он просто кричал. Поворачиваясь всем телом на новые звуки, ночные шорохи. Постепенно приходил в себя, понимая, что вокруг никого нет. Бармин обнял Мустафо за плечи, потряс, выражая благодарность.

Пошли назад, к тому месту, где была драка и где оставался автомобиль. Бармин подошел к забору и пнул его ногой, чертыхаясь и весело скаля зубы.

В больнице, куда они приехали, дежурили тот же врач, что пользовал Мустафо, и сестра, та же смешливая, симпатичная. Они пили чай в ординаторской, когда на пороге возникли Бармин и Мустафо. Им обрадовались, как старым знакомым, хотя: «Травмы, совместимы с жизнью, могли бы прийти и завтра», — проворчала сестра, накладывая повязки на раны. Бармин, ощупывая свои целые руки и ноги, пошутил:

— Значит, еще не время подыхать.

И врач, и медсестра посмотрели на свои часы.

Мустафо улыбался, радуясь своей полезности.

У единственного освещенного окна больницы бродил большой, взъерошенный пес. Его кусали блохи, и он крутился на месте, пытаясь достать свой хвост.

Мустафо, на которого за день свалилось так много, долго не мог заснуть. Улыбался в темноту.

Они жили с Мехри в летней кухне. Мустафо встал, ощупью нашел одежду, стараясь не шуметь, вышел во двор.

— Ты куда?

— По делу, сейчас.

Куда ни посмотри, кругом была темная ночь. Лишь у соседки, через изгородь, в одном окне слабо горел свет. Мустафо помочился, стараясь не поднимать шума, подошел к окну. Ленка, соседка-толстуха, была без верхней одежды, в одном лифчике и черных, «велосипедных» трусах. Она гладила, и Мустафо увидел, как от неподвижной, с глубокой впадиной посередине спины двигалась с утюгом большая, круглая, как бревно, рука. Мустафо быстро, почему-то пригнувшись, пошел назад. В доме юркнул под одеяло к Мехри и, завозившись, опрокинул ведро. Мустафо, продолжая возиться, пяткой откатил его еще дальше.

Ночью от инфаркта умерла тетка. Мехри рано утром доила корову, и когда вошла в дом, Юлька уже накрыла тетку с головой и сидела у кровати, тихо всхлипывая. Пришли Николай, Бармин. Подвинули стулья, молча сели. Юлька, увидев раны на лице Бармина, жалостливо спросила:

— Где это тебя так?

Бармин положил какие-то деньги на стол, Николай долго рылся в карманах, потом развел руками. Вошел Мустафо. Согнал улыбку с лица, когда понял, что в доме горе. Юлька продолжала сквозь всхлипы: «...еще есть гробовые...».

Мехри была на кухне. Вошел Мустафо. В открытую дверь видна комната и все, что там происходило. Мехри смотрела на Мустафо, словно спрашивая согласия. Мустафо пожал плечами. Мехри, решившись, пошла в дом.

«...где их Петровна хранила?»

Мехри полезла за пазуху, достала деньги, потом полезла еще раз и положила поверх денег тугой узел из мужского носового платка. Бармин улыбнулся, подался вперед, развязал платок. Николай увидел порошок, сплюнул, чертыхаясь про себя, но Бармин подтянул платок к себе, перестал улыбаться, потом задумался, выводя пальцами незамысловатую дробь по столу... И тут Юльку прорвало. Она завопила в голос:

— Почему ты ушла, не простившись, почему... На кого же ты меня оставила...

Николай на тракторе «К-700» мчался по степи. У развалин фермы он затормозил, опустил ковш и включил дальний свет. Появился цыган. Он прикрывал глаза ладонью и стоял так до тех пор, пока к нему не подошел Николай...

Утром цыган шел по рынку. Он привычно выставил руку вперед ладонью вверх, выпрашивая подаяние, но шел целенаправленно. К Юсуфу. У прилавка цыган остановился, осмотрелся, вытянул худую шею. Юсуф подался корпусом навстречу. То, что цыган передал ему, Юсуф быстро спрятал под прилавок. Но поздно, потому как возник вдруг Бармин и сказал:

— Давай!

Юсуф развел руками. Бармин схватил его руку — со стороны казалось, что они здороваются — и, не отпуская, повторил:

— Давай тихо и десять штук за «тихо», ты понял?

Юсуф увидел спину уходящего цыгана, которого почему-то никто не ловил и не заламывал рук, все понял, достал из-под прилавка узел и полез в карман за деньгами.

— Блин, надо было сказать больше, — проворчал Бармин уже в отделе, высыпая содержимое узла в унитаз.

Тетку обмывали дома, в бане. Пригласили пожилую санитарку из больницы, она в помощницы себе определила Юльку. Свет в баню попадал только через длинное узкое окно, и в этом солнечном потоке Юлька мыла большие теткины ступни, руки. Санитарка командовала, и на счет «три» они переворачивали тетку, мыли с боков. Движения Юльки были неосоз-

нанными, механическими, без рваного человеческого ритма.

Николай пронес крышку гроба. Юлька и Мехри тащили флягу с брагой.

— Юль, держи! — Бармин протянул деньги.

— Получилось! — обрадовалась Юлька и, устыдившись, покосилась на Мехри, но та смотрела на Мустафо, помогавшего Николаю сгружать тяжелый железный крест из ковша «К-700». Через лаз прошла Ленка с тазом мяса.

В какой-то момент сложилось так, что Мехри и Мустафо оказались не у дел: Юлька все еще была в бане, Николай куда-то уехал, вновь запустив во двор едкое облако, Ленка ушла к себе.

Они стояли посреди двора, на время всеми забытые и никому не нужные, невостребованные. Стоять без дела было неловко, и они отошли к изгороди. Наверное, оба думали об одном и том же, потому что посмотрели друг на друга, одинаково вздохнули. Мустафо закашлял в кулак, но не простудно, а чтобы скрасить ожидание. В небе пророкотало, но дождь не пролился.

Церковь. Под доносившийся из церкви молебен Мехри и Мустафо у стены, на корточках, молились своему богу. Вышли люди, вынесли гроб с теткой, пошли на кладбище. Мехри шла впереди Мустафо, но оба в конце процессии чуть отстали от остальных.

У них на родине женщины приходили на кладбище не в день похорон, а потом, отдельно от мужчин, и Мехри остановилась у крайней ограды. Когда увидела, как начали неровно опускать в яму гроб, отвернулась и, уже не таясь, не пряча лицо в платок, заплакала. Мустафо переминался с ноги на ногу посередине, затем пошел к людям.

Уже был насыпан холмик, установлен крест, и сейчас ели кутью и пили водку, выплескивая последние капли на землю. Смотрели на Юльку, несуетливым своим стоянием показывая, как глубоко разделяют ее горе. На подошедшего Мустафо никто особого внимания не обратил, лишь пара стариков, до той поры не видевшие его, потеснились, открывая проход к столику. И Бармин не повернулся к Мустафо — он смотрел вдаль, играя желваками.

Мустафо вернулся к Мехри, сидящей спиной ко всем среди черных от старости крестов. Она сложила из найденных тут же прутиков пирамидку и подожгла. Сухое дерево быстро сгорело. Поверх пепла Мехри положила небольшой камень. Мустафо машинально покачал оградку, будто проверяя ее на прочность, потом сказал:

— Домой надо ехать. Сколько у нас денег?

Внизу текла река.

Столы накрыли во дворе. Гостей было немного: тетки с вокзала, пара стариков и свои — Николай, Бармин, Мехри с Мустафо, Лена. Все были обходительны друг с другом. Говорили необычно: без всплесков. Старикам подкладывали еду. Не обошлось без конфуза. Ленка принесла с кухни горячее и, ставя блюдо на стол, бедром сшибла одного из стариков. Сама же и подхватила его. Бармин обещал кому-то что-то узнать, а Николай согласен был вспахать чей-то участок на своей солярке, разумеется. Вспоминали тетку, ее простую и беззлобную душу и поминали так же тихо, душевно. Все решили жить дальше. Юлька осунулась в лице, но это ее не портило. Мехри сидела рядом с Мустафо и иногда улыбалась словам Бармина, но перестала улыбаться, когда Бармин незаметно для других подмигнул ей.

Когда гости разошлись, Юлька вошла в сарай, к скотине. Корова потянулась, обнюхала ее руку влажными ноздрями, лизнула и попыталась прижать шеей к себе. Мехри перестала доить, легонько толкнула корову в бок, и та отошла. Юлька пошарила рукой под потолком, нашла сигарету и, закурив, села напротив Мехри на ящик. Потом то ли от дыма, то ли от накопившейся печальной усталости на глазах у нее появились слезы, и она заплакала, по-человечески просто и тихо, облегчая душу и жалея себя. Потом сказала:

— Там вещи тетины, может, отнесешь своим?

Была «родительская суббота». Юлька спускалась к улице. На пригорке, за

спиной, остались частоколы оградок, кресты. Внизу кто-то стоял. Когда Юлька ступила на тротуар, Бармин молча поздоровался, пошел рядом. Был он без формы: гражданская одежда скрадывала громоздкость его фигуры. Дошли до развилки. Бармин сделал попытку улыбнуться, наклоном головы предлагая дальше идти вместе, но Юлька крутанулась на каблуке, выбирая другое направление. Бармин потянулся за ее рукой, но не успел...

Юлька вошла в школу, с ходу поднялась на второй этаж, переоделась. Ведро наполнилось. Она понесла его, в глубь коридора. Вдруг оглянулась, услышав шум, — у лестницы стоял Бармин. Юлька опустила из рук ведро. Бармин подошел, встал близко.

— Я знаю, что сейчас не время, — начал говорить он робко. Но казенная, недомашняя атмосфера, отсутствие черной косынки на голове, да и сам будничный вид Юльки в рабочем халате, все это принижало печальную знаковость последних дней, удаляло, и Бармин продолжил уже увереннее, напористее:

— Но я не могу так больше! Давай что-то решать!

Юлька смотрела в окно, потом, вздохнув, заговорила ровно, как с ребенком, без допустимой в подобных случаях язвительной колкости:

— Ведь ты уезжал, да? Зачем вернулся? Что ты теперь хочешь? Витя! Не мешай мне жить. Пожалуйста. Я тебя очень прошу, уходи... Спасибо тебе, что помогал... Но теперь уходи. Мы сами... Хорошо?

Бармин пошел к лестнице. Юлька крикнула вслед:

— Приходи семнадцатого.

Бармин поднял руку в знак того, что услышал, а Юлька облокотилась на швабру, вновь повернулась к окну...

Николай и старший из детей готовились клеить обои. Уже было нарезано несколько полотен от рулона. Лист не ложился ровно, все время поднимались края, и Николай с мальчиком на коленях елозили по нему, распрямляя. Они столкнулись лбами, Николай нарочито громко застонал, скатился на спину, мальчик, потирая свой лоб, смеялся. В калитку постучали. Николай выглянул в окно. Пришел шутник — лотошник с вокзала. Николай скинул щеколду.

— Заходи. Жив-здоров?

Лотошник вошел. Огляделся по сторонам.

— А хозяйка где?

— Не пришла пока. Входи...

Лотошник мялся на месте, повернулся к выходу.

— Ты куда? Чего хотел?

Из дому вышел мальчик, встал рядом с Николаем. Увидев его, лотошник полез рукой в карман, достал деньги.

— На, отдай мамке... Скажи: долг Петровне занес...

Мальчик сжал деньги в кулаке. Николай накинул щеколду. Оба смотрели вслед посетителю, потом Николай положил руку на затылок мальчика, и они пошли в дом. Через мгновение мальчик выбежал, пересек двор, проворно забрался на трактор, нашел там нужное и также быстро побежал назад, помогать.

Утро. Юлькины дети привязали веревку к кошке и забросили трупик в пруд. Через некоторое время ее, облепленную раками, потянули к берегу. Юлька, глядя на детей, вдруг фыркнула:

— Ну, тетка! Что придумала! Говорила, у каждой реки сверху точно над ней проходит такая же, а там, в начале реки, живут души людей, вот, а вниз реки уходят мертвые, а потом их души идут в верховье, к истоку, и в мире происходит круговорот, поэтому... Я понятно говорю?

— Мам, а помнишь про царя? — крикнул с берега старший из детей.

— Это какого? — спросила Юлька.

— Ну, который просил жмуров купать.

— А! Это тоже тетка. Один царь попросил реку войти в землю и омыть кости мертвецов, чтобы грехи с них смыть, чтобы наши предки, ой, царство им небесное, без грехов были. Тетка у нас была умная. Только, — Юлька покрутила пальцем у виска, — все путала. Души надо мыть, а не кости... А у вас раки есть?

Юлька подставила лицо под солнце, Мехри, наоборот, надвинула платок пониже, на глаза. У Юльки в воло-

сах застряла соломинка, Мехри осторожно попыталась ее вытащить. Юлька открыла один глаз, посмотрела на Мехри, на детей и вновь ушла в себя, потом запела:

Ой, вывели ему... ой, вывели ему
ой, вывели ему белого коня...

Мехри в такт защелкала пальцами, как в восточном танце.

Мехри шла к вокзалу. Мустафо семенил сзади, держа в руках и таз с горохом, и поднос. Большой узел висел за плечом.

Пришел поезд. Содрогнулся от шумного воздуха под днищем и замер. Тихий перрон наполнился. Мехри и Мустафо поспешили к вагонам. Торговля шла как никогда удачно. Мустафо не успевал наполнять пакетики; поднос раков купили в вагоне-ресторане. Мустафо держался вблизи Мехри, но иногда отставал, задерживаясь у покупателей. «Раки! Раки!» — кричала Мехри. «Горох! Нахут!» — вторил ей Мустафо. В какой-то момент они потеряли друг друга. Мехри искала его в толпе и наконец увидела вагона за три дальше, окруженного парнями спортивного вида. Мехри поспешила к нему, но толпа расступилась, и Мустафо вышел из круга, довольный, с пустой миской в руках. «Пирожки! Молоко домашнее! Мед!» — кричали вокруг.

Когда поезд ушел, они были далеки от мостков, ведущих на платформу, и возвращались назад по путям. Там Мустафо вдруг нагнулся и поднял зеленую бумажку. Это были другие деньги. Они увидели цифру сто и портрет человека с голой головой и длинными, зачесанными за уши волосами. Мустафо протянул купюру Мехри, когда та хотела взять ее, потянул руку к себе, и так два раза. Мехри обиделась, Мустафо засмеялся. К ним тут же пристали двое работяг из депо — они видели, как были найдены деньги. «Эй подожди! Это моя!» — начал один из них. Мехри среагировала раньше мужа. Она резко повернулась, выставила вперед кулачки и топнула ногой, будто отгоняя надоедливых собак. Мужички расхохотались, один из них тоже встал в стойку, ударил два раза по воздуху и присел, якобы от полученного удара в живот. Второй приобнял его, и они, весело поглядывая на Мехри и на всякий случай держась от нее подальше, ушли. Мустафо не струсил, но насупился — для смены настроения хватило и того, что Мехри опять была в глазах других лучше его. Но обижаться надолго было глупо, и поэтому, не придумав ничего, он передразнил Мехри, так же топнув ногой. Они пошли дальше, внимательно глядя себе под ноги... вышли к ларьку, купили несколько булок хлеба, печенье, фрукты, молоко, карамельные конфеты. Наполненный доверху пакет нес Мустафо.

Они шли среди подсолнухов. Когда вышли на открытое место, цыган увидел их, встал, готовый ко всему. Мехри пошла мимо цыгана к женщинам. Те тоже встали, сидела лишь цыганка с грудным ребенком. Мехри подошла, опустила узел и пакет на землю и протянула вперед обе руки, призывая и их к рукопожатию. Наконец ей ответили, и она по очереди поздоровалась со всеми, едва касаясь пальцами материи на длинных рукавах.

Старшая из цыганок — джуги, с длинными грудями, с синими родинками на обеих щеках, говорила тихо, для одной Мехри:

— Он не мог этого не сделать. Ты видишь, у нас нет другого мужчины. А если бы тот, с рынка, убил бы его? Он не врал! С кем бы мы остались? Тем более теперь — она кивнула в сторону кормящей цыганки. — Тебе нас не жалко? Я вижу, ты меня понимаешь, ведь ты поэтому пришла. Или будешь ругаться? Научилась?

Мехри смотрела на мать с ребенком, на других женщин и детей табора. Каждый был чем-то занят, к их беседе никто не прислушивался. Последние слова цыганки ее кольнули, надо было отвечать.

— А зачем бить? Просто спросил бы...

— Так твой молчал! А! Значит, ругаться пришла?

— То-о-ба. Меня не жалко? Я больная...

— Я вещи принесла.

Женщина внимательно посмотрела на Мехри, обвела взглядом семью и уже без напряжения, со вздохом сказала:

— Вот поэтому ты не с нами. Добрая... А нам бог вместо жалости дал скитания... Ты, правда, только за этим здесь? Собака за полкурдюка в такую даль не пошла бы, а ты... Ты хорошая, или я лучше, — закончила цыганка шуткой. Мехри засмеялась, взяла протянутую ей пиалу.

Цыган через поляну смотрел на Мустафо, а Мехри уже сидела с женщинами, пила чай. Немного погодя она встала, опустив глаза, вновь миновала цыгана. Мустафо ждал ее, стоя у невидимой черты на земле, которую они определили с цыганом один для другого...

Вместе с Мехри они обернулись: цыган приложил руку к груди и коротко кивнул головой. Мустафо ответил так же: жестом и кивком. Они пошли назад, за спиной негромко застучал бубен, и девушка-цыганка закружилась в танце.

Возвращались той же дорогой. Мустафо вдруг нырнул в заросли. Мехри подошла, остановилась, недоумевая. Неожиданно появилась рука Мустафо, нашла Мехри и потянула ее, улыбающуюся, за собой, в подсолнухи.

Николай в застегнутой на все пуговицы рубашке снимал галстук-удавку, выданный ему фотографом, и пиджак. Юлька стояла рядом. Волосы убрала под черный платок.

— Значит, на загранпаспорт, пять на шесть, четыре штуки, — бормотал фотограф, заполняя квитанцию.

— Юль, может быть, ты тоже на загран... теперь же можно...

— Идем, так меня и ждут твои родственники, ждут не дождутся, — разговор продолжился на улице. — То им тетка мешала... — Юлька всплакнула.

— Слушай, Юлия, — Николай остановился, повернулся к ней. — Я серьезно, давай поженимся.

— Ты делаешь предложение? Матери своего ребенка? Петьке уже пять скоро.

— Да. Знаю.

— А как же Германия?

— Да ну ее на хрен!

— Я тебе дам «ну ее на хрен», ишь... размахался. Германию на хрен посылает, иди уж, герр-херр... потом посмотрим, что с ней делать.

Николай обрадовался, скомкал квитанцию, выбросил, но Юлька заметила, подобрала и чмокнула его в щеку.

Бармин отошел от окна, закрыл сейф, выключил радио. За окном шумел вокзал. Бармин надел фуражку, прикрыл стол газетой и вышел из кабинета.

Побежали торговки. На этот раз милиционеры по трое зашли с двух сторон и, расставив руки, стали сближаться. Торговки метались в этих сетях, причем старухам удалось вырваться, а молодые и ядреные девки еще долго с хохотом сопротивлялись милиции.

В вагонном окне проплыли эти сцены, потом появилась утирающая слезы Юлька, Николай с детьми, Ленка, потом хозяин кафе, разговаривающий о чем-то с девицей.

Промелькнули грузная тетка в желтой фуфайке... потом монголовидный казах... и, наконец, усатый таджик с флажком в руках.

Они стояли в тамбуре, поезд трясло. Два немых силуэта в палящем, залитом светом прямоугольнике окна.

Мустафо смотрел на Мехри удивленно, словно не видя, хотя и глядел прямо. Потом дотронулся до нее. Но жест был неловким и отдаленным, что казался к ней не относящимся, да и был таким чужим, что Мехри вспыхнула с радостью и удивлением, но и с досадой, будто он сделал что-то недозволенное на глазах у посторонних. Да и для Мустафо эта ласка была чем-то новым и неожиданным, поэтому длилась недолго.

Была уже зима, когда они добрались до кишлака. Автобус выгрузил их у поворота, и они начали подъем. Мустафо впереди, Мехри с клетчатой сумкой позади. Мехри остановилась. Мустафо, услышав тишину за спиной, обернулся. Мехри стояла, пытаясь понять, что произошло, потом, потрогав живот, вздрогнула, будто ее толкнули. Мустафо подхватил сумку, и они пошли дальше, домой. Мехри шла, поддерживая себя за поясницу и чем-то напоминала уточку.

АНДРЕЙ ЩЕРБИНИН

Гуппи

Светлой памяти дяди Леши посвящается

Чертаново. Раннее утро

Типовые многоэтажки. Во дворе под снегом ржавеют старые «москвичи» и «копейки». Все серо, уныло и безжизненно. Только в хоккейной коробке монотонно скребет снег лопатой дворник.

Вдоль борта, внутри коробки, в ряд сидят несколько разномастных дворняг. Они с интересом наблюдают за работой дворника. Он не обращает на них внимания. Прекращает работу, чтобы перекурить.

Одна из собак нервно зевает.

Дворник косится на зевнувшую псину, бросает окурок, давит его ботинком и продолжает работу.

Псы довольны продолжением действа.

За кадром едва слышно, а затем сильнее и назойливее слышится тиканье будильника.

Квартира Анатолия. Спальня. Раннее утро

Анатолий — мужчина лет сорока пяти — пятидесяти, обычный работяга, лежит на спине и, повернув голову, смотрит с легким презрительным раздражением на старый, пузатый будильник.

Тот громко тикает, вдруг, после словно паузы, начинает пронзительно и мерзко звенеть.

Анатолий, словно этого и ждал, прихлопывает будильник рукой. Тот умолкает и через паузу начинает тикать, сначала медленно, словно разгоняется и оживает после удара, затем быстрее и увереннее, словно очухиваясь после нокдауна.

Анатолий поворачивает голову и смотрит на спящую жену: баба бабой — бесформенная масса, с мужским злым лицом, в ночной застиранной сорочке — спит, разинув рот, похрапывает.

Анатолий разглядывает спящую жену, затем закуривает «беломорину». Пускает дым в лицо спящей жене. Той хоть бы что! Снова ее разглядывает, после переводит взгляд на аквариум, который стоит где-то на столе. В нем плавают устало, еле ворочая телами, гуппи. Вот одна гуппи проплывает через весь аквариум и застывает у стенки — она словно разглядывает Анатолия. Анатолий заставляет себя подняться. Выходит, шаркая старыми тапками, из комнаты.

Квартира Анатолия. Туалет. Раннее утро

Анатолий, старясь не встречаться взглядом с собственным отражением, бреется совковым станком. Затем разбирает его, промывает, собирает. Кладет на полочку. Освежает лицо дешевым одеколоном. Тут же прикладывается к горлышку флакончика — делает несколько глотков. Все механически.

В это время в туалет заходит сонный сын Анатолия — долговязый подросток лет пятнадцати — Артемий. Он, покачиваясь, писает, выходит из туалета, не обращая на отца никакого внимания. Тот на сына тоже — ноль, будто и нет его вовсе.

Квартира Анатолия. Кухня. Раннее утро

Жена, все еще в той же ночной сороч-

Андрей Щербинин (Батов) — родился в городе Фрунзе, закончил Киргизский институт искусств по специальности «драматург театра и кино», а также Высшие курсы сценаристов и режиссеров в Москве (мастерская П.Тодоровского и Н.Рязанцевой). Автор и режиссер более десяти сериалов и телефильмов и приключенческого романа «Дао саксофониста» (Москва, «Пальмира», 2005).

ке, ставит перед Анатолием и сыном сковородку с яичницей. Те едят, молча, из сковородки.

Остается одно яйцо. Две вилки вонзаются в центр желтка, рвут его пополам. Растаскивают в разные стороны.

Вагон метро. Раннее утро

Анатолий опускается на сиденье и оказывается среди себе подобных мужиков, а все женщины в вагоне — они сидят напротив мужиков — так или иначе напоминают его жену.

Анатолий от всех закрывается газетой «Спорт-экспресс». Затем смотрит поверх газеты: кто-то, как и он, читает «Спорт-экспресс», кто-то пустыми глазами смотрит перед собой. Женщины дремлют с каменными лицами.

Завод. Цех. Раннее утро

Анатолий тупо смотрит перед собой, кажется, что на тетку из вагона, но перед ним токарный станок, взгляд останавливается на огромной красной кнопке.

Анатолий нажимает красную кнопку.

Станок тут же оживает. И начинает вращаться, крутит некую заготовку. Станок взрывает этот сонный и унылый ритм Анатолия. Но на Анатолии это ни внешне, ни тем более внутренне не сказывается.

Он опускает защитные очки со лба на нос и принимается за работу...

Заводская столовая. День

Анатолий медленно продвигается в очереди вдоль прилавка с едой. Почти не глядя, ставит на свой поднос салат, стакан с морсом, кладет булочку, очередь доходит до тарелки со вторым блюдом.

Повариха на раздаче едва удостаивает Анатолия взглядом и наливает ему тарелку горохового супа.

Анатолий, не глядя на повариху, ставит тарелку с супом на поднос и подходит к кассе...

Перед Анатолием пустые тарелки. Он сидит у окна. Допивает морс, запрокидывает голову и рукой стучит по дну стакана, в рот скатывается единственная ягодка. Анатолий раскусывает ее, едва заметно морщится от кислоты — он, как робот, сомнамбула и так же смотрит в окно, когда до его отупевшего и неповоротливого сознания доносится раздражающее и нервно-напряженное каркание.

Анатолий видит за окном на дереве огромную ворону, которая остервенело каркает на него.

Некоторое время Анатолий пытается соображать, осмыслить ворону и ее каркание. Не удается. Он встает и уходит, не глядя на ворону.

Ворона провожает его взглядом, еще раз дико каркает и срывается с ветки...

Чертаново. Раннее утро

Тот же двор, те же заснеженные машины, та же хоккейная коробка и те же дворняги, которые сбегаются в эту коробку со всех сторон. Усаживаются в том же порядке, сидят в ряд. Но дворника нет. Собаки сидят неподвижно, но постепенно начинают нервничать, крутят мордами, ведут ушами, раздувают ноздри. Дворника нет. Начинает падать крупный снег. Собаки сидят, ждут. Дворника все еще нет. Вот одна псина не выдерживает и, опустив глаза, покидает несмело и осторожно коробку.

За ней через секунду уходит другая, третья — коробка пустеет.

За кадром нарастает тикание будильника, но ритм не ровный, он скачет, как пульс у больного аритмией.

Квартира Анатолия. Спальня. Раннее утро

Анатолий в той же позе — лежит на спине, повернув голову, не моргая, смотрит на будильник.

Будильник начинает звенеть. Анатолий прихлопывает его рукой. Пауза. Будильник начинает приходить в себя, разгоняется.

Анатолий закуривает беломорину, поворачивает голову и смотрит на храпящую жену. На ее раскрытый рот. Абсолютно без всякой оценки, затягивается, чтобы пустить ей дым в лицо, но папироса погасла! А тут еще гуппи, которая снова его рассматривает, словно сошла с ума! Она разгоняется

и бьется в стекло! Затем еще одна попытка, круг по аквариуму, и гуппи выпрыгивает из воды. Корчится на полу в судорогах. Анатолий встает, идет к гуппи, но она уже мертва. Анатолий разглядывает ее у себя на ладони. Хмурится чему-то смутному. Уходит в туалет.

Квартира Анатолия. Туалет. Ранее утро

Анатолий, уже выбритый и умытый, наливает себе в ладонь одеколон, освежает лицо и привычным жестом отправляет одеколон в рот, но... флакон пустой!

Анатолий удивлено вскидывает брови! Первый раз он на что-то как-то реагирует!

В туалет входит его сын, такой же полусонный. Он начинает мочиться, но постепенно оживает, он чувствует, что что-то не так, как обычно. Он открывает глаза и смотрит на отца, затем замечает пустой флакон в его руке.

За кадром резко обрывается звук падающей в унитаз струи.

Оба удивлено смотрят на пустой флакон. По выражению на лице Артемия, — если бы поднял взгляд, понял бы, что тот тоже не прочь выпить с утра пару глотков одеколона, но Анатолий этого не видит. Он замечает трупик рыбки на краю раковины. Снова хмурится. Смутно, тревожно на душе у Анатолия. Он берет трупик рыбки и бросает его в унитаз. Смывает.

Квартира Анатолия. Кухня. Раннее утро

На сковородке последнее яйцо. За столом нет ни Анатолия, ни сына. Только жена Анатолия в той же ночной сорочке стоит перед столом и с каким-то тупым беспокойством смотрит на яичницу на сковородке.

Вагон метро. Раннее утро

Анатолий опускает газету «Спорт-экспресс» и видит, что напротив сидят не женщины, как привычно, а мужики, которые все как один опустили газеты и с недоумением смотрят на Анатолия. Он же смотрит налево, затем направо и видит, что перепутал скамейку! Он сидит среди женщин с каменно-удивленными лицами, они тоже смотрят на Анатолия. Анатолий хмурится и закрывается от всех газетой. Но строчки пляшут перед глазами. Лицо Анатолия залито краской стыда. Глупо.

Завод. Цех. Раннее утро

Анатолий перед своим станком.

Уже все запустили свои станки, а Анатолий почему-то все никак не решается нажать на красную кнопку. Его рука несколько раз едва заметно, от плеча дергается, но тут же повисает безвольно. Анатолий с неким беспокойством смотрит на свой станок, его отдельные детали и механизмы, и все эти детали и механизмы, провода и кнопки вдруг предстают в каком-то ужасном виде, буквально! Все эти штуки выглядят агрессивными и несут в себе скрытую угрозу для него, Анатолия!

Искрят предупреждающе провода в станке.

Анатолий медлит. Его внутреннее напряжение нарастает.

Вот рука Анатолия оживает и медленно тянется к кнопке.

Анатолий неотрывно и с ужасом смотрит на тяжелую болванку-заготовку в станке, на резец, который, нажми кнопку, тут же вонзится в болванку и начнет снимать с нее стружку. Но Анатолий все еще медлит.

А рука тем временем уже перед самой кнопкой!

И Анатолий замечает свою руку, его рот открывается, но рука уже жмет на чертову кнопку!

В ту же секунду что-то в станке ломается: звук электрического взрыва, искры, дым, болванка начинает вращаться, но тут же выскальзывает из крепежа и ракетой взмывает вверх. От взрыва Анатолий отлетает назад. И все это в одну секунду!

Анатолий, падая, успевает выдохнуть только одно: «Бл...!!!»

Анатолий навзничь падает на грязный промасленный пол. Пытается встать, приподнимает голову и тут же получает сокрушительный удар в лоб прилетевшей болванкой. Теряет сознание.

Заводская столовая. День

Столик у окна, за которым сидел Анатолий. Анатолия нет. За столиком пусто. За окном дерево, на котором сидела нервная ворона. Вот ее ветка, вороны нет. Ветка размеренно и устало покачивается вверх-вниз... Словно ворона только что была тут и только что улетела.

Кладбище. День

Жидкий оркестрик, фальшивя и небрежно, кое-как выдувает похоронный марш.

Несколько серых и разнокалиберных мужиков и баб угрюмо смотрят на то, как два полупьяных и синих от холода и водки мужичка заколачивают гроб.

От группки отделяется огромного роста мужик лет сорока, с благородной сединой в щетине, с умными глазами. На его голове берет, тело покрыто бесформенным плащом, мятые брюки и заляпанные грязью растоптанные ботинки. Он утирает рот после выпитого стакана водки. Небрежно и угловато срывает с головы берет. Под беретом топорщится седой ежик густых волос. Он переминается, готовясь к речи. Мнется.

Оркестрик невпопад смолкает.

М у ж и к. Я, это, как бригадир Анатолия могу сказать, что... он был... настоящий работяга, друг и мужик. С десяти лет он за токарным станком. Он... детали для наших ракет вручную точил! В России больше нет таких токарей. Сам Королев ему жал и тряс... (*Показывает, как Королев тряс руку Анатолию.*)... руку! Жаль, что это... смерть вырвала Анатолия из наших рядов. Оркестр!

Мужик дает отмашку.

Оркестрик воодушевленно и стройно берет первые аккорды похоронного марша, но почти тут же сбивается и кое-как играет.

Мужик натягивает берет и возвращается на свое место, стараясь смотреть от смущения только лишь на свои ботинки.

Могильщики опускают, сильно напрягаясь и тихо матерясь, гроб в могилу.

Тихо и торжественно падает крупный снег.

Жена Анатолия отделяется от группки и подходит к краю могилы. Зачерпывает горсть мерзлой земли и бросает ее в могилу.

Комочки мерзлой глины падают на крышку гроба, снежинки подлетают на крышке гроба и начинают кружиться в воздухе.

И тут начинает играть пьяный баянист, что-то не в меру весело-вальсовое. Но осекается под тяжелым взглядом мужика-бригадира. Баянист недовольно крякает и отходит к мужичкам-могильщикам пить водку.

Все по очереди бросают прощальные горсти в могилу и уходят. Могильщики берутся за дело и лихо закидывают могилу землей.

Народ уходит к автобусу, туда же тянется оркестрик. Возле могилы остается только сын Анатолия. Парнишка лениво смотрит на работу могильщиков, закуривает, но тут он слышит вновь вальс баяниста у автобуса. Смотрит туда и видит, что там веселее, чем тут. Народ пьет водку, закусывает и оживленно общается. Артемий вздыхает и уходит к автобусу. Также лениво, сомнамбулой.

Могильщик втыкает в холмик деревянный крест с портретом Анатолия...

В кадре все еще фотография Анатолия, только вокруг все быстро меняется — исчезает сумрачный туманный вялый свет зимнего дня и опускается темнота.

Вдруг включается фонарь, и фотографию заливает желтым электрическим светом.

За кадром звуки шагов. Звякание лопат, стукнувшихся друг о дружку.

Те же могильщики, которые закапывали могилу Анатолия, теперь ее раскапывают. Работают молча, деловито, без перекуров. Рядом с могилой на санках... закрытый гроб!

М у ж и ч о к. Подмерзло.

Д р у г о й. Да, не очень.

М у ж и ч о к. Точно. Но подмерзло.

Д р у г о й. Точно. Но не очень.

Стоят в могиле на гробу Анатолия. И только начинают выбираться из могилы, как вдруг крышка под их ногами с глухим ударом чуть подпрыгивает. Мужички замерли и во все глаза смот-

рят друг на друга. И тут второй удар изнутри по крышке гроба!

Мужичок сглатывает слюну и очень медленно и тяжело выбирается из могилы, помогает выбраться товарищу. Лежат на краю и смотрят на крышку гроба, которая сотрясается от ударов. Вновь смотрят друг на друга.

М у ж и ч о к. Водка есть?

Д р у г о й. В сторожке.

М у ж и ч о к. Плохо... подмораживает.

Д р у г о й. Сбегаю?

М у ж и ч о к. Я сам. Заодно гвоздодер возьму.

Д р у г о й. Ага.

Мужичок уходит.

Другой остается лежать на краю могилы. Он провожает взглядом до угла аллеи мужичка, а когда тот скрывается за поворотом, вновь смотрит на крышку гроба, которая теперь реже и реже сотрясается от слабеющих ударов. Закуривает, не отрываясь от зрелища.

Сторожка. Ночь

Мужичок входит в сторожку. Включает свет. Подходит к столу. Наливает водки в стакан. Выпивает, не закусывая, и о чем-то деловито-сосредоточенно задумывается. После размышлений начинает искать гвоздодер, находит и выходит с ним из сторожки.

На столе остается забытая бутылка водки. Выключается свет, а через секунду включается. Мужичок подходит к столу и берет бутылку водки.

М у ж и ч о к (*зло, сквозь зубы*). Сука!

Выпивает из горлышка. Уносит бутылку. Выключается свет. Скрип двери. Скрип снега под ногами. Шаги стихают.

Кладбище. Ночь

Мужичок идет к могиле, но, не доходя пары метров, останавливается. На лице неподдельное удивление и живой интерес, но никакого страха. Он подходит к могиле Анатолия: гроб на санях. На нем сидят рядышком Анатолий в костюмчике и туфельках и другой мужичок. Курят мирно и молча смотрят на мужичка. Точнее, на бутылку водки в его руке.

Мужичок подходит к ним. Здоровается за руку с Анатолием и садится с другой стороны от него. Анатолий теперь между двумя могильщиками. Мужичок протягивает ему бутылку водки.

М у ж и ч о к. Мы тут, типа, бизнесом занимаемся. Уплотняем, значит. (*Пауза.*) За удачу.

А н а т о л и й. За удачу.

Другой согласно кивает и смотрит чуть жадно и ревниво на то, как Анатолий пьет водку из горлышка.

Анатолий передает бутылку ему.

Д р у г о й. За удачу.

А н а т о л и й. За удачу.

М у ж и ч о к. Да-а. За удачу.

Другой выпивает. И передает бутылку мужичку.

Тот выпивает.

Все трое закуривают из пачки мужичка. Затягиваются жадно, с удовольствием. Через паузу. Мужичок смотрит на Анатолия.

М у ж и ч о к. Поможешь нам?

В его голосе нотки подтекста, мол, мы же тебе помогли.

Анатолий кивает, встает с гроба. Втроем они спускают второй гроб в могилу Анатолия и ставят гроб на гроб. Начинают закапывать.

...Могила вновь закрыта землей. Все трое смотрят на крест с фотографией Анатолия.

Анатолий берет крест и вонзает его в могильный холм.

Мужички тут же скоро подходят и устанавливают прочно крест.

Анатолий берет бутылку водки. Смотрит на крест.

А н а т о л и й. За все хорошее.

Выпивает.

Мужички кивают. Собирают лопаты. Берутся за санки. Подходят к Анатолию, прощаясь с ним, пожимают ему руки. Он отдает им бутылку. Те выпивают по очереди. Пустую бутылку мужичок кладет в карман ватника. Уходят.

Анатолий остается один перед своей могилой. Затем разворачивается и уходит в противоположную от мужичков сторону...

Варшавское шоссе. Ночь

Анатолий идет просто, не таясь и кручась от холода и снега, но и без всякого там пафоса, по трассе в сторону

Москвы. Его руки в карманах брюк. Воротник пиджачка поднят. Идет торопливо, но не спешит. Словно он смутно понимает, что что-то его душа нащупывает впотьмах, как ему дальше жить. Впереди смутно, словно в тумане, маячит свет. Но это в душе Анатолия. А внешне по нему скользит свет проезжающих мимо машин.

Анатолия обгоняет раздолбанный «Икарус». Анатолия чуть не сносит турбулентной струей автобуса в кювет. Он удерживается на ногах. Смотрит чуть сурово вслед автобусу. И вдруг видит, как вспыхивают стоп-сигналы «Икаруса».

Автобус тормозит. Рулит на обочину и останавливается далеко впереди от Анатолия.

Анатолий останавливается и ждет, что будет дальше.

А дальше «Икарус» дает задний ход и, виляя, подруливает к Анатолию. С пневматическим шипением открывается дверь. И Анатолию под ноги скатывается несколько пустых бутылок из-под водки, жестянки пивных банок. Вырывается облако табачного дыма. Гремит разухабистая музыка, отдающая цыганщиной.

Анатолий поднимает голову и смотрит на водителя.

Водитель — простой русский мужик со светлыми и по-детски добрыми голубыми глазами, седой, как лунь, и крепкий, как Перун. Он улыбается Анатолию, дымя в зубах сигареткой.

И тут водителя загораживает долговязый и пьяный паренек лет двадцати семи. Он раскрывает Анатолию объятия, как старинному другу, и улыбается полупустой пастью.

П а р е н е к. Мне скажи спасибо! Это я тебя увидел! И как заору...

Паренек набирает полную грудь воздуха и орет на весь автобус.

П а р е н е к. А ну, тормози! Там мужика на хер сдуло автобусом твоим е.....!

Водитель словно и не замечает паренька, видимо, ему не в диковинку такие пассажиры.

В о д и т е л ь. В Москву?

А н а т о л и й. Да.

П а р е н е к. И мы, еби ее мать, в Москву! Забирайся, у нас тут фестиваль не хуже, чем в Сан-Ремо! Что, девочки, носы на подлокотники повесили?!

Кричит задорно паренек нескольким насупившимся старухам. Одна из них ворчит на паренька.

С т а р у х а. Вот же Бог послал разъебая!

Паренек смеется, весело кивает Анатолию.

Анатолий забирается в автобус. Шипит дверь и медленно закрывается.

Автобус медленно набирает скорость. Сильно орет проржавевшим глушителем. И делается все меньше и меньше... исчезает в темноте трассы.

Автобус. Ночь

Из динамиков несется разухабистая, чуть с грустинкой цыганщина. Анатолий сидит на последнем длинном сиденье. Перед ним проход, а по ту сторону лобовое стекло. Анатолий видит, как в свете фар автобуса мелькают разделительные белые полоски на черном асфальте, а вокруг — тьма. Это завораживает: скорость, музыка, полоски, тьма, снег лепит в стекло и черный асфальт. Анатолий, не моргая, смотрит на полоски. Глаза его чуть блестят, кажется, что Анатолий, если присмотреться к нему, меняется. Он становится живее, что ли? Но это если только внимательно и долго присматриваться...

Музыка вдруг словно заходит на новый более высокий виток. И тут слышится веселый крик паренька.

П а р е н е к. Ой, мама, мамочка родная! До чего же жить-то хочется! Аж, мышцы жопы сводит!!

Паренек вскакивает со своего места и начинает танцевать в проходе. Анатолий, впрочем, как и весь автобус, наблюдает за его танцем. Даже водитель иногда отрывает взгляд от дороги и косится на паренька через зеркало заднего вида.

На лице Анатолия, наблюдающего танец, вдруг возникает страх, когда он видит, что паренек смотрит на него, Анатолия, и приглашает его в танец. Анатолий отводит глаза от паренька, смотрит то на старух, то в окно, но всякий раз его взгляд снова и снова сползает на паренька, который в танце медленно идет по проходу к нему, Анатолию!!! И с каждым ша-

гом паренька Анатолию делается страшнее. Причину страха он понять не может и от этого нервничает. Но все просто — это страх свободы. Анатолию неведомо это чувство и бросает в дрожь от одной только смутной мысли, а смог бы я вот так выйти и станцевать?

Анатолий так нервничает, что откручивает пуговицу от пиджака. А когда она оказывается у него в руке и он разглядывает ее на своей ладони, то приступ паники охватывает Анатолия. Он тяжело и прерывисто дышит. И расширенными от ужаса глазами смотрит на паренька, который в паре шагов от Анатолия.

И тут чудо спасает Анатолия. Что-то происходит на трассе, и водитель бьет один раз на тормоз. Паренек теряет равновесие и кубарем катится через весь проход — из конца автобуса в начало, — ударяется затылком о переднюю стенку и затихает. Непонятно: то ли потерял сознание, то ли уснул мгновенно. Все это происходит очень быстро.

С т а р у х а (*радостно восклицает*). Довыебывался, прости, Господи!

Старуха крестится, поправляет узелок платка под подбородком и, блаженно улыбаясь, закрывает глаза.

Водитель выключает музыку. Только рев мотора, трасса и тьма. Както уныло делается в автобусе, но всем от этого только хорошо. И в первую очередь Анатолию. Его дыхание приходит в норму. Он закрывает глаза, но тут же открывает их и смотрит на паренька, и вдруг на лице Анатолия проступает грусть и сочувствие...

МКАД. Ночь

«Икарус» отъезжает от остановки. На остановке стоит один-одинешенек Анатолий. Он стоит, не двигаясь. Не реагируя ни на ветер, ни на снег, просто тупо стоит и смотрит перед собой. Проходит минута. К остановке подруливает городской автобус «Гармошка», а когда отъезжает от остановки, на ней уже нет Анатолия.

Пустая остановка, ветер, снег, унылая пустота. По кадру пробегает дворняга, она семенит быстро-быстро, с низко опущенной мордой вслед за автобусом, на котором уехал Анатолий.

Квартира бригадира Анатолия. Раннее утро

Бригадир лежит в постели и тупо смотрит на табло простенького китайского электронного будильника. Когда на табло появляется «06.00», бригадир прихлопывает будильник, тот успевает едва пискнуть. И тут же раздается звонок в дверь. Бригадир не понимает, что происходит, смотрит на будильник. Снова звонок в дверь. Теперь бригадир понимает, в чем дело. Он выползает из постели и, шаркая тапками, идет отпирать дверь.

В дверях стоит Анатолий и виновато смотрит на бригадира, затем едва улыбается виновато и так же виновато разводит руками.

Бригадир сурово смотрит сверху вниз с высоты своего гигантского роста на Анатолия. Затем мычит и трет грудь в области сердца.

А н а т о л и й. Болит?

Б р и г а д и р. Да. (*Думает, осмысливает происходящее.*) Ты... Анатолий, как... насовсем?

Анатолий пожимает плечами, мол, не знаю. Бригадир понимающе кивает и отходит чуть в сторону, приглашая тем самым Анатолия войти.

Входят в квартиру. Анатолий проходит за бригадиром на кухню. Бригадир на ходу включает электрочайник. Садятся за стол рядышком — иначе не сесть из-за тесноты. Вдруг поднимают головы — в дверном проеме стоит жена бригадира, очень маленькая женщина с угловатой фигурой девочки... очень постаревшей девочки. Она вопросительно смотрит на бригадира. Тот широким жестом, но, подчиняясь тесноте, указывает на Анатолия.

Б р и г а д и р. Это Анатолий.

Жена кивает и не сводит глаз с мужа, мол, мне этого мало.

Б р и г а д и р (*утверждая*). Мы... вчера его хоронили.

Жена снова кивает. Открывает ящик, достает кружки. Разливает чай, достает варенье, накладывает его в блюдца, подает ложки. Отходит в уголок и затихает. Молчат. Сидят неподвижно.

Ж е н а. Видимо, плохо хоронили.

Б р и г а д и р (*тут же, подхватывая*). Да нет, хорошо!

Смущается от нелепости сказанного и происходящего. Опускает глаза. Анатолий смотрит на чай.

Ж е н а. Пейте, пейте.

А н а т о л и й. Спасибо большое.

Анатолий пьет чай мелкими глотками, очень осторожно ест варенье. Бригадир закуривает сигаретку без фильтра, наблюдает за Анатолием.

Б р и г а д и р. На завод вернешься?

Анатолий замирает, затем кивает согласно.

Бригадир, кивает уважительно. Встает, уходит.

Анатолий неуютно чувствует себя, оставшись наедине с женой бригадира. Неловкая пауза.

А н а т о л и й. А вы, значит, не были на моих похоронах?

Ж е н а. Я не люблю похороны. (*Через паузу.*) Я свадьбы люблю. Дни рождения там всякие.

А н а т о л и й. Да.

Ж е н а. Что?

А н а т о л и й. Я тоже.

Ж е н а. Пейте, пейте.

А н а т о л и й. Спасибо большое.

Жена закуривает дешевую сигарету с фильтром и смотрит в окно.

Входит одетый бригадир, берет плащ, мятые брюки и ботинки.

Б р и г а д и р. Пошли?

А н а т о л и й. Спасибо за чай, большое.

Ж е н а. Пожалуйста.

Анатолий выходит из-за стола, покидают квартиру, тихо прикрыв за собой дверь.

Лифт. Раннее утро

Лифт ползет вниз. Анатолий и Бригадир стоят рядом, смотрят перед собой. Оба испытывают некоторую неловкость, как два мужика, оказавшихся в замкнутом пространстве, ощущая вынужденную близость тел.

Бригадир поднимает тяжелую массивную голову, пялится в потолок.

Анатолий, напротив, опускает голову и смотрит под ноги.

Лифт ползет.

Б р и г а д и р. Это хорошо, что ты на завод вернулся.

А н а т о л и й. Да. Я ж там с десяти лет. Запчасти для ракет точил.

Б р и г а д и р. Помню. Я на похоронах... это говорил.

Анатолий тронут. Он благодарно смотрит на бригадира.

Тот скашивает глаза на Анатолия, затем снова смотрит перед собой.

Лифт ползет еще некоторое время. Останавливается, открываются двери. Выходят из лифта. Пустой лифт, закрываются двери. Лифт ползет наверх — это без труда понятно по звуку.

Завод. Проходная. Утро

Народ гуськом тянется и ручейком вливается в двери проходной завода. Мужики курят, кашляют, отхаркивают и сплевывают мокроту. Женщины идут с суровыми лицами, губы плотно сжаты.

В стороне стоят Анатолий и бригадир. Бригадир удивлено смотрит на Анатолия. Анатолий же с каменным лицом, широко открытыми глазами смотрит со стороны на своих товарищей. Они идут мимо него, не замечая его, не видя ничего! Как роботы. Все с похмелья, злые, угрюмые. Анатолий смотрит на проходную, затем в противоположную сторону, на улицу. Разворачивается и уходит в сторону улицы.

Бригадир пристально смотрит ему в спину, смотрит удивленно, затем зло, как на предателя, а после вдруг что-то ломается в нем — озарение. Он теплеет душой и лицом. Кивает понимающе. Идет к проходной, сливается с толпой работяг и исчезает за дверями проходной.

Анатолий же идет несмело, неуверенно, но его шаг крепнет. Темп нарастает, переходит на бег. Но он тут же заставляет себя перейти на шаг. На лице блуждает жалкое подобие улыбки. Голова дергается, но Анатолий не оборачивается. Улыбка исчезает — испуг на лице, но затем вновь улыбка, более уверенная. Она растет, обнажаются прокуренные желтые зубы. В глазах появляются искорки жизни...

Тротуар. Утро

Громыхает трамвай. Когда он выезжает из кадра, в кадре на той стороне ули-

цы, на тротуаре стоит милицейский «козлик». У капота стоит мент и Анатолий перед ним.

Мент подозрительно смотрит на Анатолия, но на лице мента непонимание, беспомощность. Он озирается на водителя. Тот курит, лежа на руле, пожимает плечами, мол, сам разбирайся. Мент вновь смотрит на Анатолия и вздыхает.

М е н т. Давай, мужик, еще раз: четко, коротко и ясно. Понятно? Понял?

А н а т о л и й (*кивая*). Меня вчера похоронили...

М е н т. Ты псих?

Анатолий преданно смотрит менту в глаза и отрицательно трясет головой.

М е н т. Хотя чё я гоню? Психи ведь не знают, что они психи. Так, мужик?

А н а т о л и й. Не знаю.

М е н т. И чё мне с тобой делать, а, мужик?

А н а т о л и й. Не знаю.

М е н т. Вот и я не знаю. (*Подумав.*) Ну, иди.

А н а т о л и й (*опешив от счастья, неожиданности*). Куда?

М е н т. Я ебу, что ли, куда?! Куда хочешь!

Анатолий смущенно кивает и нерешительно уходит. Прибавляет ходу, пока мент не передумал.

Мента вдруг снова осеняет. Он окликает Анатолия. Анатолий останавливается тут же, как раб. Озирается на мента.

М е н т. Слышь, мужик! Я в прошлом году в это самое время в Сочах был! Там классно — тепло щас! Хурма на деревьях! Море. Ты туда иди. Тут замерзнешь на х.. — в пиджачке своем! Понял?!

А н а т о л и й. Понял! Спасибо!

М е н т (*довольный собой, своим благородством*). Не за что.

Анатолий уходит. Но его снова окриком останавливает мент.

М е н т. Алле, мужик! Сочи там! Туда иди!

Анатолий виновато улыбается и тут же меняет направление.

Мент кивает довольно. Забирается в «козлик». Менты проезжают мимо Анатолия. Сигналят.

Анатолий провожает их испуганным взглядом, выжимает из себя подобие улыбки, пару раз нелепо машет рукой. И чем дальше «козлик», тем тише идет Анатолий, а когда менты исчезают из виду, Анатолий тут же снова меняет направление и теперь быстрым и уверенным шагом идет в том направлении, куда и шел, пока мент не отправил его в Сочи. Сворачивает направо за угол у яркой театральной тумбы.

Салон «козлика». Утро

Мент, наклонившись к стеклу, курит, вид у мента пасмурный, словно от ноющей зубной боли. Водитель на него косится. Не выдерживает.

В о д и т е л ь. Ты чё?

М е н т. Вот сука! В Сочи пошел, прикинь?! Все ему пох..! Инфляция, девальвация и прочая херня. Все, все пох..! Абсолютно все.

Водитель тоже мрачнеет, кивает и закуривает. Едут молча.

М е н т. Нет, ты прикинь! Я ему: в Сочи иди, а он мне «спасибо» и пошел!!!..

В о д и т е л ь. Да и пошел.

М е н т. Да и пошел. А мы тут, как ебанаты, торчим: смог, депрессия и прочая фигня.

В о д и т е л ь. Да. Но... всякому свое.

М е н т. Дурак ты! Так ни х.. и не понял. Я ж про жизнь тебе...

В о д и т е л ь. Да пошел ты!

М е н т (*подумав*). Хрена ему, а не Сочи! Давай разворачивай!

Водитель испуганно смотрит на мента, но спорить не смеет. Включает мигалку и разворачивает «козлик». Мчатся обратно, за Анатолием.

Тротуар. Утро

У театральной яркой тумбы менты сворачивают налево. Врубают сирену и маячок. Но... В общем, едут не в ту сторону, не видать им Анатолия!

Выезд из города. Салон «козлика». День

«Козлик» стоит под указателем, на котором задается направление на Сочи.

Водитель и мент раздосадованно смотрят на трассу. Мимо них пролета-

ют машины. Все словно только в Сочи и мчатся. И только два мента в силу различных обстоятельств не могут себе этого позволить. И они это понимают, ощущают. В душе у них гадко, завидно, мрачно.

М е н т. Ну и куда он делся?!

Вопрос остается без ответа.

Снова в кадре «козлик». Камера медленно поднимается, открывая пространство трассы, делая машину ментов меньше и меньше...

Хлебопекарный цех. День

Гул, шум цеха. Женщины в белых колпаках, рубахах и шортах механически перемещаются вдоль конвейера. Кто-то укладывает хлеб в ящики, кто-то возится с тестом.

Жена Анатолия возится у печей, загружая в них формы с тестом и вынимая хлеб. К ней подходит мужик и что-то кричит на ухо. Она кивает ему и куда-то уходит.

Идет через цех и входит в раздевалку, закрывает за собой двери и оборачивается: со скамейки встает ее «покойный» муж. У жены Анатолия брови взлетают вверх, и она с такой миной идет мимо Анатолия. Открывает свой шкафчик, переодевается.

Анатолий несколько обескуражен. Наблюдает за женой. Она поворачивается к мужу. Он делает к ней шаг. Она охает, теряет сознание. Падает без сознания на пол на спину, широко раскинув руки-ноги.

Анатолий вздыхает и садится обратно на скамейку. Ждет.

Спустя несколько минут

Анатолий и жена сидят рядышком, курят и молчат. Наконец жена оживает, пожимает плечами.

Ж е н а. Хлеба хочешь?.. Деньги на похороны весь цех собирал. Что ж, теперь возвращать придется?

Анатолий кисло пожимает плечами. Не такой он представлял себе встречу с женой.

Ж е н а. Мы же их потратили. Я Артемию ботинки новые купила.

А н а т о л и й. Хорошие?

Ж е н а. Импортные, теплые, на толстой подошве.

Анатолий довольно кивает. Сообщает оба. Анатолий украдкой смотрит на жену. Лицо огрубевшее, морщинки, седина, усталость и обреченность. Тяжелые узловатые пальцы рук бессильно лежат на коленях. Анатолий растроган.

А н а т о л и й. Пойду я.

Ж е н а. Куда?!

А н а т о л и й. Не знаю. В Сочи, наверное. Там сейчас хурма на деревьях. Море.

Ж е н а. А мы?

А н а т о л и й. А деньги?

Ж е н а. Да. Жизни нет без этих проклятущих денег.

Анатолий вновь смотрит на натруженные руки жены. Кладет на них свою руку. Сидят так некоторое время. Анатолий встает. Уходит. Жена его окликает.

Ж е н а. Постой!

Анатолий останавливается в дверях.

Жена открывает свой ящик, роется в сумке, протягивает какие-то «корочки» Анатолию.

Ж е н а. Свидетельство о смерти. Сегодня утром получила. Возьми. Какой никакой — документ.

Анатолий берет корочки и прячет в карман пиджака.

А н а т о л и й. А пальто мое?

Ж е н а. Соседу отдала.

А н а т о л и й. Быстро ты...

Ж е н а. Так примета плохая!

А н а т о л и й. Ладно — разберемся.

Ж е н а. Вернешься?

А н а т о л и й. Не знаю. Я там, в гробу, когда лежал... много думал.

Ж е н а. О чем?

А н а т о л и й. Так, обо всем. О жизни больше.

Анатолий умолкает и задумывается, словно что-то вспоминает, те мысли, которые пришли ему на ум в гробу.

Ж е н а. И что — жизнь?

А н а т о л и й. Не знаю. Я еще не все продумал.

Жена опускает глаза. Смотрит в пол.

Анатолий кивает, скорее, сам себе, чем ей. Уходит.

Жена идет в цех, в платье. Встает у печи и начинает таскать хлеб из печи, словно ничего не было!

Цех замирает, все уставились на жену Анатолия... даже конвейер остановился.

Чертаново. Ранний вечер

Дом Анатолия. Лифт открывается, и на лестничную площадку выходит Анатолий. Он смотрит на дверь. Толкает. Не заперто. Входит. В комнате громко работает телевизор. Слышится истеричный голос Малахова, обсуждающего очередную дутую тему, кажется, речь идет о встрече с инопланетянами.

Анатолий стоит в коридоре и остается незамеченным. Он открывает шкаф и вынимает из него свое пальто. Надевает. Затем замечает ботинки. Достает, усаживается на маленький табурет и переобувается. Когда он шнурует второй ботинок, в дверном проеме появляется сосед. Такой же люмпен-работяга, как и Анатолий.

Анатолий едва удостаивает его взгляда, чуть презрительного. Анатолий понимает, что пальто соседу досталось не просто так.

Сосед стоит с отвисшей челюстью, ноги подгибаются, и он очень медленно оседает на пол. Но Анатолий его поднимает своим вопросом.

А н а т о л и й. Шапка где моя?

С о с е д. Шапка?

А н а т о л и й. Шапка. Спортивная такая, черная.

Сосед, почти осевший на пол, поднимается, резво бросается обратно в комнату и запирается на щеколду.

Анатолий поднимается с табурета и осматривает верхнюю полку шкафа. Находит свою шапку и натягивает ее до бровей. Чуть заминается в коридоре, затем делает шаг к двери и бьет в нее пинком. За дверью раздается истеричный вскрик соседа: «Ай, бля меня!»

Анатолий направляется к выходу, но на ходу валит шкаф и уходит.

Лифт. Ранний вечер

Анатолий стоит в ползущем вниз лифте, улыбается довольно сам себе, разглядывает свидетельство о смерти. Анатолий стал каким-то более прямым. Исчезла, почти исчезла рабская сутулость и забитость, исчезла унижен-

ность в жестах и походке. В глазах все отчетливее виднеется огонек жизни.

У станции метро. Вечер

Чуть в стороне от ларьков с водкой и пивом стоит неподалеку от входа в метро игровой автомат.

Анатолий в паре шагов от автомата завороженно, не без удовольствия наблюдает за тем, как старуха бросает один за другим пятачки в щель автомата. Анатолий глаз не сводит с лица старухи.

Старуха вся поглощена азартом и жаждой легкой наживы. Глаза сверкают, лицо вытянуто в напряженную струну.

Анатолия тоже поглощает игра, затягивает. И когда старухе везет и в приемник падают несколько пятачков, Анатолий радуется не меньше старухи. Он смеется!

Старуха обращает на него внимание.

Анатолий смущается, но старуха манит его, протягивая пятачок.

Анатолий подходит к старухе. Берет пятачок и опускает его в щель.

В приемник тут же падает еще парочка монет.

Старуха уважительно похлопывает Анатолия по плечу. Выгребает пятачки и протягивает их Анатолию. Тот отрицательно машет головой. Старуха настаивает.

С т а р у х а. Давай, сынок! Не все же время пенсию просирать азерам? А?

А н а т о л и й. Это азербайджанцев автоматы?

С т а р у х а. А то чьи? Телевидение евреев. Автоматы азеров. Но за то у нас поля, леса и реки. А еще танки и ракеты. Ну, давай, давай!

Анатолий послушно бросает монетку в щель...

Здесь же. Поздний вечер

Анатолий и старуха сидят поникшие на остановке. Народу почти нет. Несколько азербайджанцев переговариваются на своем языке у заляпанной грязью «девятки».

Анатолий поднимает голову и наблюдает за ними. Он хмурится, когда видит, как один постоянно щупает свои яйца и член сквозь спортивные

штаны. Они громко смеются и чувствуют себя явно хозяевами жизни.

Из метро выходят две девчушки лет тринадцати. Идут мимо азербайджанцев. Те умолкают и смотрят вслед девчушкам. Тот, который с яйцами, свистом их окликает, девчушки ускоряют шаг. Азербайджанец все еще держит свой член и орет им вслед почти без акцента.

А з е р б а й д ж а н е ц. Эй, девчонки, поехали кататься!

Девчонки не реагируют. Азербайджанец цокает языком сокрушенно и тут же забывает про девчонок, возвращаясь к разговору с друзьями.

Анатолий встает и идет к ним. Подходит и указывает рукой на руку, держащую член.

А н а т о л и й. Он чё, у тебя отвалился, что ли?

А з е р б а й д ж а н е ц. Чё? Не понял?

А н а т о л и й. Я спрашиваю — он что, у тебя отвалился? Что ты все время за него держишься?

А з е р б а й д ж а н е ц. Ты чё, мужик, нарываешься?

А н а т о л и й. Нет, просто интересуюсь.

А з е р б а й д ж а н е ц. ?..

А н а т о л и й. Ты с девушками разговариваешь, а сам за х.. свой цепляешься. Некрасиво. И оскорбительно для девушек. Ты в кишлаке у себя так же барышень клеишь?

А з е р б а й д ж а н е ц (*после паузы — дать в морду или нет Анатолию*). Нет.

А н а т о л и й. А тут почему себя так ведешь? Или у тебя тут с членом проблемы?

А з е р б а й д ж а н е ц. Чё ты привязался к моему члену?!

А н а т о л и й. Я?! Да это ты ему покоя не даешь!

А з е р б а й д ж а н е ц. Ладно, мужик. Больше так не буду себя вести. Еще претензии есть?

Анатолий задумывается.

А н а т о л и й. Просьба.

А з е р б а й д ж а н е ц. На бутылку не хватает?

А н а т о л и й. Нет. Не надо. Видишь старушку?

А з е р б а й д ж а н е ц. Вижу.

А н а т о л и й. Она в твой автомат всю пенсию спустила.

Азербайджанец хмурится. Закуривает. Достает портмоне и протягивает Анатолию две тысячные купюры.

А з е р б а й д ж а н е ц. На, и скажи своей маме, чтобы больше не играла.

А н а т о л и й. Спасибо. Скажу.

Азербайджанцы умолкают, делаются серьезно-сострадательными и наблюдают за тем, как Анатолий отдает старушке деньги. Она прячет их быстро куда-то под тонкое и старенькое пальтецо. Встает со скамейки и уходит.

Анатолий смотрит ей вслед, затем проходит мимо азербайджанцев и спускается в метро.

Азербайджанцы теперь провожают его внимательными взглядами. Азербайджанец вздыхает и невольно берется за член, но тут же отдергивает руку...

Вагон метро. Ночь

Пустой вагон. Вагон покачивается чуть из стороны в сторону.

Анатолий полулежит на скамейке. Пялится на рекламный плакатик. На плакате в безудержном приступе радости среднестатистическая российская семья — папа, мама, теща, сын и дочь — пожирают пельмени. Анатолий с недоверием смотрит на них.

Остановка. Открываются двери, и в вагон чинно входит старая большая дворняга.

Анатолий машинально принимает нормальную позу. Подтягивает ноги, пропуская дворнягу. Пес преспокойно проходит мимо Анатолия, косится на него — мимолетно.

Анатолий невольно опускает глаза в пол; видит, как пес проходит в другой конец вагона, запрыгивает на скамейку, сворачивается калачиком и закрывает глаза.

Анатолий еще некоторое время смотрит на пса, затем тоже сворачивается калачиком, закрывает глаза.

Станция метро. Ночь

Мент кокетничает с девушкой в форме работника метро и красной фуражке.

К перрону подкатывает поезд. Открываются двери, слышно, как ме-

ханический голос объявляет конечную станцию.

Мент и «Красная шапочка» наблюдают за тем, как из вагона выходит сонный Анатолий, а из другой двери этого же вагона пес.

Анатолий и пес идут параллельно друг другу, пересекают перрон. Входят в поезд.

Мент переводит взгляд на девушку. Его глаза излучают любовь и обожание.

Девушка чуть смущается.

Мент нежно берет ее за подбородок.

Анатолий наблюдает за ними через стекло окна.

Мент тянется к девушке с поцелуем, но девушка вдруг испуганно отстраняется от мента. Он не понимает, в чем дело. Перехватывает ее взгляд. Она смотрит куда-то ему в область паха. Все понятно — он уперся дубинкой ей в промежность. Теперь мент смущается, а девушка смеется. Мент тоже начинает смеяться.

Анатолий все видит, улыбается. Сползает на сиденье и смотрит все еще с улыбкой на пса.

Тот спит.

Анатолий вздыхает — не с кем разделить веселье. Ложится на сиденье и пялится в потолок. На потолке плакат: самолет в облаках и синеве небес. Он мчится на встречу мечте. И слоган: «В Сочи вас ждет покой». Вот такой дурацкий слоган.

Но Анатолий купился. На его лице блуждает улыбка: свобода — чертовски приятная вещь. Он мысленно уже в Сочи. И тут его окликает чей-то тонкий голосок — Любаша. Это женщина маленького росточка, с глазами и улыбкой пятилетней девочки. Девочки малость недоразвитой или через чур наивной.

Л ю б а ш а. Это твоя собака?

Анатолий затуманенным взором смотрит на Любашу и не сразу ее видит, мыслями он еще не вернулся из Сочи в вагон метро.

А н а т о л и й. А?

Л ю б а ш а. Твоя собака, спрашиваю?

А н а т о л и й. Нет. Я сам по себе.

Л ю б а ш а. А-а, жаль. Я думала, что вы вместе. Хороший пес.

А н а т о л и й (*лишь бы не молчать*). Да-а. Жаль.

Любаша грустит.

Анатолий чувствует себя виноватым. Но что сказать, не знает, никак не найдет слов и мысли.

Любаша вдруг перестает грустить и улыбается Анатолию.

Л ю б а ш а. Хочешь яблоко? А водку любишь?

Анатолий сбит с толку вопросами. Никакой логики он не видит, но лихорадочно пытается ее найти. Пожимает плечами.

Любаша не сводит с него глаз, а когда он пожимает плечами, она расценивает это как приглашение. Она садится к нему и протягивает яблоко.

Анатолий сомневается.

Л ю б а ш а. Бери-бери. У меня еще одно есть.

Анатолий берет яблоко.

Пес приподнимает сонную морду, смотрит на Анатолия и Любашу, затем с глубоким вздохом опускает морду на лапы и закрывает глаза.

Любаша откусывает большой кусок и смачно жует. Смеется, когда изо рта вырывается струйка сока. Вытирает рот. Ее глаза светятся счастьем.

Анатолий откусывает от своего яблока, и у него тоже течет сок.

Любаша заразительно и открыто смеется. Вытирает ему рот пальчиком. Хрустят яблоками. Смотрят на свои отражения в стекле напротив...

Квартира Любаши. Ночь

Анатолий сидит на маленькой кухоньке. Из мебели — стол на тонких металлических ножках. Крышка стола обита старым дерматином. Дерматин изрезан и исполосован вдоль и поперек. Два стула самых простеньких и хрупких. Плита, закопченный чайник и окно без занавесок. За окном тихо падает снег. На столе банка шпрот, корейский морковный салатик и почему-то оторванная старая массивная телефонная трубка с огрызком провода.

Анатолий задумчиво смотрит на трубку.

На кухоньку входит Любаша. На ней простенький ситцевый коротенький, но уютный халатик.

Анатолий невольно отмечает для себя крепкие и стройные ножки Любаши.

Она садится рядышком и жестом приглашает к ужину.

А н а т о л и й. А водка? И трубка зачем тут?

Л ю б а ш а. Водка?

А н а т о л и й. Водка.

С лица Любаши тут же слетает улыбка. Она вновь грустит. Резко проступают морщинки.

А н а т о л и й. Ты же сама спрашивала.

Л ю б а ш а. А ты бить меня будешь?

А н а т о л и й. Нет.

Любаша внимательно смотрит на Анатолия и достает из холодильника бутылку водки. Осторожно ставит ее на стол. Косится на Анатолия. Тому неуютно.

А н а т о л и й. Я могу и не пить.

Л ю б а ш а. Почему же — пей.

Анатолий наливает себе полный стакан и выпивает. Без тоста, без приготовлений. Закусывает салатом. Хрустит. Глотает, закуривает. Ему хорошо. Расслабился.

Любаша вдруг улыбается. Берет телефонную трубку и прикладывает к уху.

Л ю б а ш а. Алле? Да. Нет. Хорошо. И вам спокойной ночи.

Кладет трубку на стол.

Анатолий косится на Любашу.

А н а т о л и й. Кто это был?

Л ю б а ш а (*просто, искренне*). Бог.

А н а т о л и й. Бог?

Л ю б а ш а. Бог. Он мне каждый вечер звонит пожелать спокойной ночи.

Анатолий соображает. Кивает. Без иронии:

А н а т о л и й. Везет тебе.

Л ю б а ш а. Да. Я счастливая. А ты?

А н а т о л и й. Пока еще не решил.

Л ю б а ш а. А хочешь, я тебя сделаю счастливым?

А н а т о л и й. Не знаю. Как?

Любаша загадочно улыбается. Интригует.

Л ю б а ш а. Допивай и в душ.

Анатолий чуть соображает. Взвешивает. Наливает стакан, выпивает. Докуривает папироску, отправляется в душ.

Любаша, еще некоторое время смотрит на двери ванной, прислушивается к звуку воды, затем берет трубку и шепчет в нее быстро-быстро:

Л ю б а ш а. Прости, Господи.

Кладет трубку, пока ей не ответили. Идет в ванную комнату.

Квартира Любаши. Ванная комната. Ночь

Анатолий стоит под струями воды. И не видит подкрадывающуюся к нему кошкой Любашу.

Любаша скидывает халатик, входит в ванну и прижимается к Анатолию всем телом.

Анатолий цепенеет. Он во все глаза смотрит на Любашу, затем с тоской на дверь, затем его руки несмело опускаются на талию Любаши.

Она отплевывается водой, трет глаза. Ловит взгляд Анатолия и спрашивает его просто и наивно.

Л ю б а ш а. Тебе минет делали?

А н а т о л и й. Чё?

Любаша закрывает глаза и медленно опускается перед Анатолием на колени, выходя за нижнюю рамку кадра.

Анатолий с ужасом смотрит на нее сверху вниз. Вдруг у него отвисает челюсть. Затем с лязгом рот закрывается. Он весь напрягается. Руки летают в воздухе, ища опоры. Правая рука намертво вцепляется в шторку, обрывает ее и вновь взлетает. Левая присасывается ладонью к мокрой стенке. Правая, наконец, упирается в потолок.

И вдруг: в кадре не ванная комната, а салютная команда где-то на поляне Воробьевых гор. Вечер, в ряд семь-восемь пушек. У пушек замерли солдаты. Перед строем стоит лейтенант. В его правой опущенной руке красный флажок. Вдруг он оживает и орет во все горло.

Л е й т е н а н т. Заряжай!!!

Заряжающие оживают, и все, как один, резко, четко, слаженно, без единого лишнего движения бросаются к пушкам, вставляют в стволы снаряды, встают все, как один, на свои места и замирают по стойке «смирно».

Лейтенант стоит еще пару секунд неподвижно с торжественным выражением лица. Затем вдруг взмывает вверх флажок в его руке.

К пушкам бросаются стрелки. Они встают на одно колено, берутся рукой за спусковой механизм. От пушки к пушке летят их голоса: «Первый к залпу готов! Второй к залпу готов! Третий к залпу готов! Восьмой к залпу готов!»

Л е й т е н а н т. Залпом, пли!

Вниз стремительно бросается его рука и зажатый в ней флажок. Гремит оглушительный пушечный залп. По Воробьевым горам носится эхо, а в небо взмывают восемь ракет. В верхней мертвой точке замирают, и вдруг все, как один, рассыпаются разноцветным салютом.

Стрелки открывают затворы, и на землю падают с характерным звоном восемь гильз. Стрелки встают на свои места и замирают. И тут солдатик, который на переднем плане, вдруг «прокалывается», он давится смешком, но тут же берет себя в руки, и на лице вновь торжественная военная каменная маска защитника Родины.

Снова ванная комната. Анатолий и Любаша сидят на дне ванны друг напротив друга. Анатолий ошалелым взглядом блуждает по стенам, потолку, затем его взгляд останавливается на Любаше. Анатолий облизывает пересохшие губы и скрипучим от возбуждения голосом говорит.

А н а т о л и й. С десяти лет на заводе... ничего подобного... Я в артиллерии служил... в салютной команде.

Л ю б а ш а. Я люблю салют.

А н а т о л и й. Да, салют — это красиво.

Анатолий ловит улыбку Любаши, улыбается в ответ. Так и сидят под струями воды, словно под дождем. Улыбаются друг другу открыто, без затей.

Квартира Любаши. Комната. Утро

Очень солнечное зимнее морозное утро. Бедненькая комната залита радостным светом. Анатолий сквозь сон слышит звуки телевизора, и это портит ему пробуждение. Он открывает глаза и недовольно морщит лоб. Озирается. Он обнаруживает себя на раздвижном диванчике, который стоит прямо у окна. На окне, как и на кухне, — нет занавесок. За окном синее небо и солнце. Рядом у батареи спит Любаша.

Анатолий все отчетливее слышит звук телевизора. Он нервирует и раздражает, и еще какой-то звук, похожий на звук жующей солому коровы. Анатолий поворачивает голову от окна, в глубь комнаты, и видит сидящего перед телевизором на табурете огромного роста мужика с лицом дегенерата. Тот смотрит, не моргая, на экран телевизора, доедает морковный салат.

В телевизоре тупая и примитивно сделанная реклама какой-то медицинской клиники: «Вы хотите иметь красивую и большую грудь? Вы хотите влиять на мужчин? Тогда звоните нам! Первым десяти дозвонившимся чистка передних восьми зубов бесплатно!»

Анатолий косится на мужика. Тот смотрит рекламу так, будто там идет научно-познавательный фильм, — заинтересованно, вдумчиво. Когда рекламный ролик кончается, мужик медленно поворачивает голову и смотрит на Анатолия.

М у ж и к. Похмеляться будем?

А н а т о л и й. Чаю бы.

М у ж и к. Вставай.

Тон у мужика безапелляционный, и Анатолий повинуется. Он садится на скрипучем диване и начинает одеваться. За его спиной возникает смешная, заспанная мордашка Любаши. Она внимательно смотрит на мужика. В глазах появляется страх. Мужик ухмыляется в ответ.

М у ж и к. Не бойся, бить не буду.

Л ю б а ш а. Это только пока ты трезвый, а выпьешь — будешь.

Мужик недовольно морщится и отмахивается огромной тяжелой рукой от Любаши.

М у ж и к. Не буду.

Анатолий осторожно, как мимо хищника, проходит мимо мужика. Тот чуть напрягается. Как два кобеля. Анатолий без резких движений и взглядов проходит в ванную комнату.

Квартира Любаши. Ванная комната. Утро

Анатолий включает кран. Опирается руками на раковину и задумчиво опускает голову. На лице то страх, то проблески решимости. В итоге: вздох, умы-

вается. Долго вытирает лицо полотенцем. Затем замечает над ванной оконце. Тихо встает на ванну. Осторожно, как шпион, заглядывает в оконце и видит, что мужик сидит за столом на кухне и смотрит на него, Анатолия! Смотрит, что называется, в упор! Ухмылка, которая очень не нравится Анатолию. И машет рукой, мол, я тебя жду, давай сюда.

Анатолий сползает по стеночке. Тихо спрыгивает с ванны. Подходит к двери и тихо запирает шпингалет. Но через какое-то время понимает, что шпингалет его не спасет. Отпирает дверь и выходит из ванной.

Квартира Любаши. Кухня. Утро

Анатолий садится за стол.

Мужик наливает ему полстакана водки. Чокаются, выпивают. Из закуски на столе только две шпротинки в банке, пачка «Беломора». Откусывают по полрыбки, закуривают.

Мужик наливает себе еще полстакана и выпивает. На недоуменный взгляд Анатолия следует комментарий.

М у ж и к. У меня рост два ноль три.

Анатолий тут же согласно кивает. И чувствует себя все более неуютно в компании стремительно хмелеющего великана-дегенерата.

На кухню заглядывает напуганная Любаша. Она подает знаки Анатолию, мол, только спокойно.

Мужик перехватывает взгляд Анатолия и оборачивается. Видит Любашу, которая тут же шмыгает в комнату.

Мужик недовольно хмурится, чем приводит в боязливый трепет Анатолия.

Мужик наливает еще по полстакана. Затем чуть думает и доливает себе полный стакан. Чокаются, выпивают. Мужик не закусывает. Затягивается дымом. Затем говорит скорее себе, чем Анатолию.

М у ж и к. Нет. Она была права.

А н а т о л и й. А?

М у ж и к. Я говорю, она права была. Буду я ее бить... И тебя. Я всех бью, когда пьяный.

А н а т о л и й. Зачем?

М у ж и к. Организм такой.

А н а т о л и й. Понятно.

М у ж и к. Вот-вот.

Анатолий косится на пустую бутылку и на то, как мужик с пола ставит на стол вторую бутылку. Анатолий что-то решает для себя. Он осторожно встает.

А н а т о л и й. Мне выйти надо.

М у ж и к. Давай. Только быстрее.

А н а т о л и й. Я быстро.

Мужик согласно кивает и открывает бутылку водки. Наливает себе стакан и выпивает.

Анатолий идет обратно в ванную комнату.

Квартира Любаши. Ванная комната. Утро

Анатолий, старясь не шуметь, шарит под ванной. Он ищет что-нибудь потяжелее. Но в его арсенал попадает только полупустая банка с засохшей краской, старый тапок весь в паутине и небольших размеров швейная машинка с ручным приводом...

Квартира Любаши. Кухня. Утро

Мужик медленно и пьяно поворачивает голову и видит стоящего перед собой Анатолия со швейной машинкой в руках.

Мужик тупо пялится на машинку, затем поднимает глаза на Анатолия. В его взгляде вдруг вспыхивает понимание замысла Анатолия. Мужик открывает рот, приподнимается, но на его голову тут же обрушивается швейная машинка. Мужик без сознания валится на пол.

Анатолий опускает руки и смотрит на мужика. Смотрит спокойно, без видимой тревоги, волнения или чего бы там ни было.

На шум на кухню заглядывает Любаша. Она чуть оттесняет в сторонку Анатолия и смотрит на поверженного великана. И вдруг оседает на пол, закрывает лицо руками и рыдает. Но это рыдания не горя, а облегчения, пережитого стресса.

Анатолий садится за стол и наливает себе водки, выпивает, закусывает. Смотрит на Любашу. Она постепенно успокаивается. Опускает руки, и Анатолий видит ее улыбку сквозь слезы.

Он улыбается ей в ответ, мол, все позади, но тут вдруг мужик резко садится на полу, морщится от боли, но не успевает поднести руки к больной голове, на нее снова обрушивается швейная машинка!

Мужик снова теряет сознание.

Любаша снова рыдает, а Анатолий садится за стол и чуть трясущейся рукой наливает себе водки. Подносит стакан ко рту, но замирает, смотрит на Любашу.

А н а т о л и й. Пойдем в цирк?

Любаша перестает рыдать. Сквозь пальцы недоверчиво смотрит на Анатолия. Затем, не веря в услышанное, неуверенно кивает.

Анатолий ставит стакан на стол.

Перед цирком на проспекте Вернадского. День

Анатолий и Любаша стоят перед дверями цирка. На дверях табличка: «Цирк на гастролях!»

Любаша, расстроенная, поднимает глаза, полные слез, на Анатолия.

Анатолий не смотрит на нее, но чувствует ее взгляд, и какой это взгляд, и какие за ним чувства. На него смотрит сейчас любимая женщина, смотрит в ожидании подвига.

Анатолий поворачивается и решительным шагом идет вдоль здания цирка.

Любаша смотрит ему вслед, затем бросается за ним.

Анатолий останавливается перед служебным входом и решительно стучит в дверь. Громкое лязгание по ту строну засова...

Цирк. День

Счастливое лицо Любаши. Она светится счастьем. Рядом с ней довольный собой Анатолий. Они сидят в цирке, в партере.

Над ареной все вспыхивают и вспыхивают огни рампы. Но арена пустая, не гремит музыка, нет парада артистов. Тишина, свет и улыбка Любаши. Так они и сидят. Анатолий обнимает за плечи Любашу. Она одаривает Анатолия благодарной улыбкой. Приникает к его плечу и смотрит на арену так, будто там что-то происходит: нечто завораживающее, романтическое...

Из-за занавеса на арену выходит старик сторож. По его крепкой фигуре становится понятно, что он в прошлом цирковой. Он садится на край арены. Смотрит на арену, затем на Любашу. Тихо улыбается.

Анатолий задирает голову кверху и смотрит на купол. О чем-то задумался. Что-то чуть-чуть его в глубине души тревожит. Может быть, что-то вспомнилось.

У школы. День

Любаша стоит на углу школы, рисует носочком ботинка круги на снегу. Время от времени посматривает на стоящую в отдалении парочку. Это Анатолий и его сын Артемий.

Артемий полон сомнений, вопросов, недоумения.

А р т е м и й. А что мы там делать будем?

А н а т о л и й. Есть хурму. Купаться в море. Загорать.

А р т е м и й. А школа?

Анатолий пожимает плечами.

А н а т о л и й. Тебе решать. Надоест — вернешься.

А р т е м и й. А мама?

А н а т о л и й. У нее работа.

А р т е м и й (*кивает на Любашу*). А у нее, значит, нет работы?

А н а т о л и й. Нет. Так ты идешь с нами?

Артемий не знает, как ему быть. С одной стороны, море и свобода, с другой, страх неопределенности, неизвестного.

Анатолий не торопит сына с ответом, ждет.

А р т е м и й. А жить где мы будем?

А н а т о л и й. Не знаю. Что-нибудь придумаем.

А р т е м и й. А что придумаем?

А н а т о л и й. Не знаю. Там видно будет.

А р т е м и й. А если не будет... видно.

А н а т о л и й. Тогда не придумаем.

Смотрят друг другу в глаза. Артемий принимает решение. Опускает глаза.

А р т е м и й. Нет. Идите сами.

Жмут руки.

Артемий бежит в школу и скрывается за дверями.

Анатолий смотрит ему вслед с дикой тоской. Отворачивается и идет к Любаше.

Она видела произошедшее и беспокойно бежит к Анатолию. Подбегает и замирает. Она не знает, как ей быть.

Анатолий растерян и подавлен.

Любаша берет его за руку и уводит прочь от школы.

Анатолий послушно следует за ней.

Перед кафе. Проспект. Ранний вечер

Анатолий и Любаша идут по проспекту. Любаша чуть отстает и засматривается на витрину кафе. По ту сторону тепло, уютно, все едят и выпивают. Она замедляет шаг и останавливается.

Анатолий ждет ее, но затем подходит и распахивает перед ней двери кафе.

Любаша испуганно смотрит на Анатолия, отрицательно мотает головой.

Анатолий настаивает. Она шепчет ему.

Л ю б а ш а. У меня денег нет.

А н а т о л и й. Заходи.

Любашу успокаивает уверенный тон Анатолия. Она входит в кафе. Анатолий за ней. Занимают столик. Сидят. Подходит официантка и протягивает им меню. Косится на Анатолия и Любашу, они своим потертым видом выбиваются из общего числа посетителей. Но официантку сбивает с толку уверенное поведение Анатолия. Она сдается.

Анатолий вопросительно смотрит на Любашу. Она пожимает плечами.

А н а т о л и й. Нам две солянки. Два антрекота с картошкой. Салаты.

О ф и ц и а н т к а. Салаты какие?

А н а т о л и й. Столичные. Две штуки.

Анатолий смотрит на Любашу, она согласно кивает.

А н а т о л и й. Два шашлыка из телятины. Графинчик водки. Морс — запивать. И кубинскую сигару... (*Пауза, не может прочесть на иностранном.*)

О ф и ц и а н т к а. Сигару какую?

А н а т о л и й (*тыча пальцем в меню*). Вот эту.

О ф и ц и а н т к а. «Ромео и Джульетта».

Любаша хихикает. Анатолий кивает.

А н а т о л и й. «Ромео и Джульетта».

О ф и ц и а н т к а. Всё?

А н а т о л и й. Да?

Л ю б а ш а. Да!

Любаша, когда уходит официантка, крутится на стуле, осматривая с улыбкой счастья публику. Затем улыбается Анатолию.

Он закуривает «Беломор». Тоже посматривает по сторонам.

Возвращается официантка и ставит на стол солянку, салаты, графинчик с водкой...

Любаша жадно набрасывается на еду, обжигается солянкой, дует на ложку, снова обжигается.

Анатолий не притрагивается к еде. Он попыхивает папироской. Чуть снисходительно улыбается сам себе, наблюдая за Любашей...

Анатолий раскуривает сигару.

Любаша с набитым шашлыком ртом смеется, видя, какой солидный вид приобрел Анатолий благодаря сигаре...

Любаша залпом выпивает стакан морса. Отрыгивает и тут же прикрывает стыдливо рот ладошкой.

Анатолий подзывает к себе официантку.

А н а т о л и й. Где у вас директор?

Официантка прищуривает глаза. Жестом приглашает следовать за ней.

Любаша чуть волнуется, но Анатолий взглядом успокаивает ее. Уходит за официанткой.

Кафе. Кабинет директора. Вечер

Типичный кабинет руководителя среднего звена: белые стены, стол, ноутбук на столе, кружка с чаем, какая-то безделушка из магазина «Красный куб», фотографии в рамках, кожаное кресло на вертящейся ножке, разве что на стене знаменитый портрет Эйнштейна с высунутым языком.

Анатолий смотрит на портрет, где-то он видел этого человека, точнее, портрет, и, кажется, он, этот человек, к кулинарии не имеет никакого отношения, но все относительно. Затем пе-

реводит взгляд на директора: внешность преподавателя труда в школе — тупость во всем, даже в прическе и бровях...

Директор сурово смотрит на стоящего перед ним Анатолия. В руках директора счет. Официантка с виноватым видом стоит у дверей кабинета.

Д и р е к т о р. И что же нам делать с вами?

А н а т о л и й. Не знаю. Спишите все на брак. У нас на заводе такое бывает.

Д и р е к т о р (*вздыхая*). У нас тут не завод. Документы у вас есть?

А н а т о л и й. Есть.

Анатолий подходит к столу, протягивает директору свидетельство о смерти, затем возвращается на свое место. Тот читает и с каждой секундой все больше и больше изумляется.

Д и р е к т о р. Это ваше?

А н а т о л и й. Мое.

Директор совершено обалдел. Но тут ему в голову приходит мысль.

Д и р е к т о р. Что ж, тем лучше для нас. Позови Степу-Даню.

Официантка тут же исчезает. Анатолий ждет. Директор ждет.

А н а т о л и й. У меня к вам просьба. Мою женщину не трогайте.

Д и р е к т о р. Само собой. У нас приличное заведение.

В кабинет входят два мордоворота в костюмчиках и встают за спиной Анатолия. Тот невольно втягивает голову в плечи.

Директор возвращает Анатолию свидетельство о смерти.

Д и р е к т о р. Всего хорошего. Заходите еще.

Анатолий кивает и выходит из кабинета, за ним мордовороты.

Задний двор кафе. Вечер

Открывается дверь, и на задний двор выходит Анатолий. Он чуть мешкает в дверях, со света в темноту — ничего не видит, но глаза не успевают привыкнуть. Он получает в спину толчок, не очень сильный, но хорошо ощутимый. Быстро перебирает ногами, чтобы не упасть.

Мордовороты спускаются со ступенек за ним осторожно, так как их глазам тоже нужно привыкнуть к темноте. Данила покрупнее Степы, и, видимо, это дает ему право на лидерство и командный тон.

Д а н и л а. Включи свет.

Степа нашаривает рукой на стене выключатель, щелкает им. Вспыхивает яркий свет. Он слепит всех троих. Все трое морщатся и зажмуриваются, как котята. Еще ничего не видя, Данила снова командует, а Степа тут же подчиняется.

Д а н и л а. Оставь нас. Я сам.

Степа уходит, придерживаясь, за стеночку. Закрывает за собой двери.

Анатолий отнимает руку от глаз и оглядывается. Он несколько сбит с толку и удивлен. Весь задний двор кафе забит связками со старыми книгами. Данила видит его удивление.

Д а н и л а. За стенкой библиотека была. Съезжают. Расширяемся.

Анатолий понимающе кивает. Не без уважения. Данила пристально смотрит на Анатолия, как бы размышляя, перебирая в мыслях весь пыточный арсенал.

Анатолий, потупив взор, покорно ждет.

Данила морщит брови, вдруг явно передумывает.

Д а н и л а. Куришь?

Анатолий тут же откликается кивком. Данила кивает в ответ.

Д а н и л а. Кури.

Анатолий дрожащей рукой лезет в карман. Достает мятую пачку папирос, закуривает. Руки дрожат. Поглядывает на Данилу, тот старается не встречаться взглядом.

Кафе. Вечер

Любаша сидит в напряженной позе. Вся, как натянутая тетива. Она почти не дышит, взгляд напуганный, глаза расширены, об улыбке и речи быть не может. Она смотрит перед собой. Видно, что она борется с желанием закричать, броситься на поиски Анатолия. Она стыдится паники, с которой борется изо всех сил.

Вдруг голоса посетителей и прочие звуки кафе сливаются в один напряженный гул. Гул становится все сильнее и пугает Любашу. Любаша чуть наклоняется вперед, зажмуривается и закрывает уши. Затем не в силах пе-

реносить этот гул и панику встает и медленно-медленно идет к выходу, но вдруг меняет направление и идет к служебному входу.

Бармен что-то говорит ей, окликает, но она не слышит его. Чуть ускоряет шаг, а когда бармен повышает голос, она бросается бежать. Всё. Паника и страх за Анатолия всецело поглотили ее! Она, ничего не видя и не соображая, тычется в стены, распахивает двери, дергает ручки, оказывается на кухне. Шарит взглядом по изумленным лицам поваров и официанток. Перед ней оказывается та самая официантка, с которой ушел Анатолий.

Любаша вцепляется ей в плечи, трясет за плечи, плачет и сквозь плач повторяет как заведенная: «Анатолий! Анатолий! Анатолий!..» Истерика и паника все больше и больше усиливаются.

Официантке вдруг передается паника Любаши. Она визжит, срывается в плач и указывает куда-то в сторону.

Любаша бросается в указанном направлении.

Официантка оседает на пол и закрывает руками лицо. Рыдает так, словно плотину прорвало.

Любаша бежит по узкому коридору. Впереди маячит дверь. Душа Любаши уже давно за дверью, а тело все еще бежит по коридору. Напряжение такое, что кажется, что Анатолия сейчас расстреливают, а она торопится передать расстрельщикам приказ о помиловании.

Вот наконец и дверь! Рука тянет ручку, нажимает ее, но дверь не открывается. Любаша тянет и тянет изо всех сил дверь на себя, но та не открывается. Любаша бьется в дверь. Вдруг дверь открывается, но в другую сторону. За дверью стоит Данила. Любаша отталкивает его со стоном, бросается на задний двор.

Кафе. Задний двор. Вечер

Любаша буквально слетает со ступеней и падает в объятия Анатолия.

Анатолий сконфужен и растерянно смотрит на Данилу. Тот морщит брови, деловито закрывает двери.

Анатолий глаз не сводит с Данилы, сам же поглаживает рукой по спине Любаши и твердит: «Ну-ну, ну-ну...»

Д а н и л а. Покурил?

А н а т о л и й. Покурил.

Данила деловито отрывает Любашу от Анатолия. Она изумлена и не верит, что она никак не повлияла! Не защитила! Не изменила ситуацию. Она пятится к двери, прижав руки к груди.

Анатолий машет ей рукой: мол, уходи, все это ерунда.

Данила трет кулак, хрустит костяшками пальцев. И вдруг толкает Анатолия кулаком в грудь. Анатолия относит на пару шагов назад, он спотыкается о связки с книгами, бухается на них, но тут же вскакивает, чтобы не терять достоинства. Да, у Анатолия проснулось достоинство! Он разглаживает рубашку и костюм, помятые кулаком Данилы.

Данила надвигается на Анатолия. Подходит. Анатолий и Любаша замерли.

Данила делает замах и бьет Анатолия в челюсть, но происходит невероятное! Анатолий подныривает под пролетающий кулак, Данилу чуть разворачивает боком к Анатолию, и Данила «раскрывается», как сказали бы знатоки и ценители бокса.

Анатолий пружиной расправляется и всю энергию вкладывает в сжатый кулак правой руки, который точно приходится в область печени Данилы.

Тот ухает филином и падает на одно колено. Нокдаун чистой воды!

Любаша не верит своим глазам, а когда до нее доходит смысл происходящего, она визжит от восторга, хлопает в ладоши.

И это отвлекает Анатолия.

Данила уже на ногах. Он кашляет, его тяжелая лапа опускается на плечо Анатолия, мол, не спеши мужик, щас договорим.

Анатолий концентрируется, собирается и бьет головой Данилу в грудь, а вдогонку кулаком правой в челюсть. Данила валится на спину. Приподнимает голову, смотрит изумленно на Анатолия. Затем шумно выдыхает и лежит на спине.

Данила смотрит на ночное небо, проплывающие снежные тучи. Ему вдруг стало так спокойно и хорошо, что он чуть заметно улыбается.

Анатолий перешагивает через Данилу, берет за руку обалдевшую Любашу, и они покидают задний двор.

Данила смотрит на тучи, желтый неон неба, закуривает, не отрывая взгляда от тучи. Не отвлекаясь на манипуляции с сигаретой и зажигалкой. Выпускает в небо дым и вдруг расплывается в счастливой улыбке. На зубах кровь из разбитой губы. На его лицо падают первые снежинки. Крупные, жирные и медлительные. Величаво крутятся в плавном размеренном танце и тают на щеках Данилы.

Кафе. Вечер

Анатолий проходит через кафе и выходит на улицу.

Любаша семенит за ним, но тут вспоминает о вещах. Бросается к столику, хватает пальто Анатолия, свою курточку, видит в пепельнице погасшую сигару, хватает и ее. Выбегает из кафе.

У кафе. Вечер

Анатолий стоит, гордо расправив плечи, подставив лицо снежинкам, улыбается сам себе. Слышит шаги и дыхание Любаши. Открывает глаза и чуть скашивает на нее глаза. Она стоит рядом и преданно снизу вверх смотрит на Анатолия. Он такой сейчас красивый, Хэмфри Богарт — ни дать ни взять!

Любаша протягивает ему на раскрытой ладошке окурок сигары.

Анатолий благодарно улыбается Любаше. Берет сигару. Раскуривает ее.

Любаша ловит каждый его вдох и выдох, каждое движение, шорох одежды, взгляд и жест.

Анатолий с сигарой в зубах берет у нее из рук курточку и помогает надеть, затем степенно надевает пальто, и они уходят по проспекту куда-то вдаль.

Снег сильнее и сильнее, он словно опускающийся занавес в театре: «Антракт».

Мимо шуршат машины, светятся витрины и окна ресторанов и кафе. Мир яркий и красочный, праздничность и надежда во всем. Красивый и богатый город. Красивые и богатые дома, машины, люди...

У входа в психиатрическую больницу. Вечер

Анатолий и Любаша подходят к воротам психиатрической клиники.

Любаша чуть приоткрывает ворота и протискивается в щель, Анатолий, было, за ней, но она останавливает его рукой.

Л ю б а ш а. Нет. Я сама. Жди здесь.

Анатолий сомневается.

Л ю б а ш а. Я только скажу Анне Викторовне, что увольняюсь, и приду. Пять минут. Жди тут.

Анатолий кивает, отходит чуть в сторонку и садится на припорошенную снегом скамейку.

Любаша скрывается за воротами, прикрывает их за собой. Несколько секунд слышатся шаги, затихают.

Тишина. Отдаленный гул города.

Анатолий, чтобы хоть как-то скоротать время, закуривает папиросу. И тут над ним звучит чей-то голос. Анатолий поднимает взгляд.

Перед ним стоит мужичок лет сорока пяти в больничной пижаме, тапочках. Ежится от холода. Все время дергается и опасливо косится по сторонам. Глаза его постоянно бегают туда-сюда. И зацепиться за его взгляд невозможно.

М у ж и ч о к. Слышь, мужик...

Анатолий протягивает пачку папирос мужичку, тот нервно отмахивается, мол, не за этим я к тебе обратился.

М у ж и ч о к. ...ведь есть жизнь на Марсе?

Анатолий долго смотрит на мужичка с поднятыми бровями.

Тот с надеждой на Анатолия, хотя постоянно дергается и глаза бегают. Не выдерживает.

М у ж и ч о к. Ну, так как? Ведь есть? Жизнь на Марсе?

А н а т о л и й. Думаю, да.

М у ж и ч о к. Нет. Ты мне точно скажи: есть или нет!

А н а т о л и й. Есть.

Мужичок счастливо улыбается, кивает, но вдруг делается еще более подозрительным.

М у ж и ч о к. А ты откуда знаешь?

А н а т о л и й. Я?

М у ж и ч о к. Ты.

А н а т о л и й. Долгая история.

М у ж и ч о к. Но есть — это точно?

А н а т о л и й. Точно.

М у ж и ч о к. А они меня за психа тут держат. Ты, это, тут еще долго будешь сидеть?

А н а т о л и й. А что?

М у ж и ч о к. А то! Я им скажу, что я не псих. Что есть жизнь на Марсе. И если они мне снова не поверят, я тебя позову.

А н а т о л и й. Зови.

Мужичок кивает и быстро исчезает в дыре забора.

Анатолий провожает его встревоженным взглядом, и тревога его с каждой секундой усиливается. Он встает и подходит к воротам. Приоткрывает их, заглядывает внутрь. Затем его взгляд натыкается на табличку: «Психиатрическая клиника № 3». И Анатолий уже не может устоять на месте. Он входит в ворота. Перед ним далеко впереди трехэтажный корпус.

Анатолий мнется, затем идет к корпусу...

Корпус. Третий этаж. Палата. Вечер

Любаша стоит на коленях перед тумбочкой. Она вынимает из тумбочки детские журналы-разукрашки и кладет на кровать. Затем садится и принимается разглядывать и сортировать журналы по разным стопкам.

В палате кроме нее никого нет. Но за дверью слышатся звуки столовой: ложки скребут по тарелкам, голоса, просящие добавки, и т.п.

В палату входит женщина в белом халате. Любаша видит ее и тут же вскакивает со своей очаровательной улыбкой.

Л ю б а ш а. Анна Викторовна!

В р а ч. Вернулась.

Л ю б а ш а. Не совсем так. Я увольняюсь. (*Любаша грустнеет.*) Я тут не все доделала. Не успела...

В р а ч (*серьезно*). Забудь. И куда ты собралась? Нашла новое место?

Л ю б а ш а. Нет.

В р а ч. Тогда я не понимаю.

Л ю б а ш а. Я... встретила любимого человека. Мы с ним уходим в Сочи.

Врач пристально смотрит на Любашу. Та пугается.

Л ю б а ш а. Вы подпишете мне заявление? Отпустите меня?

В р а ч. Нет. Я не могу тебя отпустить, и ты это прекрасно понимаешь.

Л ю б а ш а. Но, Анна Викторовна!

В р а ч. Тебе еще придется ответить за побег.

Любаша вдруг понимает, какую глупость она совершила. Она закрывает лицо руками. Быстро-быстро трясет головой.

Л ю б а ш а. Нет, нет, нет, нет! Слышите, нет!!!

В палату входит медсестра — мощная тетка. Она вопросительно смотрит на врача.

Врач кивает ей.

Медсестра надвигается на Любашу.

Любаша вдруг сникает, словно тряпичная кукла. Позволяет взять себя под руку, поднять с кровати и вывести из палаты.

Клиника. Коридор. Вечер

Медсестра ведет Любашу по коридору. Вид у Любаши разбитый и несчастный.

Пациенты косятся опасливо на медсестру и с сожалением на Любашу.

Любаша поднимает глаза, полные слез, на медсестру. И шепчет сквозь слезы.

Л ю б а ш а. Видите, я не сопротивляюсь.

М е д с е с т р а. Вижу.

Л ю б а ш а. Вы ведь не будете меня запирать в карцере?

Медсестра не отвечает. Она игнорирует вопрос.

Любашу это не устраивает. Она начинает нервничать. Посматривает по сторонам. В глазах паника.

Л ю б а ш а. Значит, запрете? Да?

М е д с е с т р а. Да. Ты провинилась.

Л ю б а ш а. Но я ведь сама пришла!

М е д с е с т р а (*ухмыляясь*). Чтобы снова сбежать?

Л ю б а ш а. Неправда! Я хотела уволиться. Как положено! Я устала тут работать! Я в Сочи хочу! Меня любимый человек ждет!! Отпустите меня!!!

М е д с е с т р а. Заткнись, а то процедуры назначу!

Медсестра показывает Любаше резиновый шланг.

Но Любашу уже не остановить. Она пытается вырваться, но медсестра начеку. Она намертво вцепляется в руку Любаши. Заламывает руку за спину и заталкивает Любашу в карцер. Запирает дверь.

Из-за двери слышатся истошные вопли Любаши.

Медсестра уходит.

Пациенты при ее приближении забиваются в щели, как тараканы, кто не успел, мечтает превратиться в человека-невидимку.

Перед корпусом. Вечер

Анатолий задирает голову. Он слышит вопли Любаши. Анатолием вдруг овладевает паника, растерянность. Он не знает, как ему поступить. Он понимает и убеждается сейчас в том, что Любаша душевнобольная. Он топчется у дверей. Его рука опускается несмело на дверную ручку, но так и замирает без действия. Анатолий — сплошное сомнение. Он отходит от дверей. Закуривает и, задрав голову, слушает вопли и плач Любаши. Затем вдруг, сам не ожидая от себя такого поступка, бросается к двери и на одном дыхании взлетает на третий этаж по лестнице. И оказывается перед запертой на замок дверью-решеткой.

За решеткой на табурете сидит тот самый псих-мужичок. Он плачет. Подвывает. Ему дико страшно. Он не видит Анатолия.

Анатолий его окликает тихо.

А н а т о л и й. Эй!

Мужичок не слышит Анатолия.

Анатолий просовывает сквозь прутья решетки руку и тянется к психу. Едва достает и чуть толкает в ногу.

Мужичок вздрагивает, испуганно смотрит на Анатолия. Но затем узнает его, утирает слезы и улыбается.

М у ж и ч о к. А, это ты! Хорошо, что пришел! А то я сам забыл им сказать.

А н а т о л и й. Любаша...

Мужичок отрицательно трясет головой и затыкает уши.

М у ж и ч о к. Она сама виновата.

А н а т о л и й. Ладно, хрен с ней! Я к тебе пришел.

М у ж и ч о к. Ко мне?!

А н а т о л и й. Да. Впусти меня. Я скажу им, что жизнь на Марсе есть, и они отстанут от тебя. Ну!

Мужичок раздумывает. Затем выдает:

М у ж и ч о к. Нет. Давай завтра. Сегодня они нам не поверят.

А н а т о л и й. Это почему же?

М у ж и ч о к (*с раздражением*). Из-за нее!

А н а т о л и й. Наоборот... как хочешь, просто я тут знакомого встретил. Он только что с Марса прилетел. И привез марсиан с собой. Думал, к тебе их привести. Но нет. Они ночью улетают обратно.

М у ж и ч о к. На Марс?

А н а т о л и й. Нет. Сначала залетят по делам на Юпитер, а после уж домой, на Марс.

Мужичок слушает с открытым ртом. Его глаза лихорадочно бегают. Его всего трясет от возбуждения и восторга. Он делает шаг к Анатолию. И замирает в нерешительности.

Анатолий еле стоит на месте. Крики Любаши сводят его с ума. Он рвется ей помочь, а тут этот придурок! Анатолий еле себя сдерживает. Манит психа к себе, многообещающе ему улыбается и кивает.

Тот делает еще шаг и снова ступор.

Анатолий прикидывает расстояние до психа. Он уверен, что у него получится. Он делает рывок вперед, выпрастывает руку и хватает психа за пижаму. Но у того очень хорошая реакция. Он вырывается и с воплем: «Анна Викторовна!» отпрыгивает от Анатолия.

Анатолий слышит приближающиеся шаги, псих кому-то указывает пальцем на Анатолия. Анатолий ждет.

Подходит Анна Викторовна. Она смотрит на Анатолия, словно пытается ему поставить диагноз. Затем молча закрывает перед Анатолием двери, оказывается за решеткой, есть еще металлическая дверь.

Анатолий словно стоит перед глухой стеной. Он сползает по стеночке и садится перед дверью. Морщит лоб, соображает.

Карцер. Ночь

Любаша уже не мечется, не кричит, не плачет. Она забилась в уголок, сверну-

лась калачиком. Воспаленные от рыданий глаза смотрят в одну точку, вдруг до ее слуха долетают крики чаек, плеск волн, шум морского ветра. Ветер ласкает ее лицо и колышет челку.

Любаша закрывает глаза, улыбается. Открывает глаза и протягивает руку. Ее рука опускается на морскую гальку, на пальцы набегают ласковые волны.

Любаша пальцами играет с морской пеной, трогает гальку. По лицу скользят солнечные зайчики.

Любаша фокусирует взгляд на пальце. На нем висит капля воды. Она осторожно подносит палец ко рту, открывает рот, перевернувшись на спину, высовывает язык.

Капля срывается с пальца и падает на язык. Любаша глотает каплю. Морщится. Шепчет счастливо.

Л ю б а ш а. Солено.

Вдруг за кадром хлопание крыльев, крик чайки.

Чайка опускается на пол карцера. Прохаживается перед Любашей, косится на нее.

Любаша замерла от восторга.

Лязг дверного засова пугает чайку, и она улетает.

Любаша пугается. Еще сильнее забивается в угол. Смотрит на дверь.

Дверь открывается, и на пороге возникает медсестра. Она смотрит на Любашу.

М е д с е с т р а. Чё притихла?

Л ю б а ш а. Чайка.

М е д с е с т р а. Чайка? Где?

Л ю б а ш а. Вы ее вспугнули. Она улетела.

М е д с е с т р а. Прости.

Л ю б а ш а. Ничего. Она вернется... как только вы уйдете.

Медсестра хмыкает, мол, не надо намеков. Закрывает дверь, лязг засова.

Тишина.

Но как Любаша ни напрягает слух, моря она не слышит. Все исчезло. Она отворачивается с расстроенной мордашкой к стенке. Утирает слезинку. Вся поджимается, словно пытается стать меньше или превратиться в маленькую девочку...

Здесь же, на лестнице. Ночь

Анатолий сидит на корточках. Он дремлет. Или погружен в себя. Поднимает голову, когда слышит скрип двери.

За решеткой стоит и смотрит на него внимательно, оценивающе Анна Викторовна. Она достает из кармана ключ от решетки и бросает его Анатолию.

Ключ падает перед Анатолием.

А н н а В и к т о р о в н а. Иди за мной.

Анатолий берет ключ, поднимается, отпирает решетку и входит в коридор третьего этажа.

Он видит, что Анна Викторовна поджидает его в глубине коридора перед раскрытой дверью. В коридоре, кроме них, никого нет.

Анатолий идет к Анне Викторовне.

Она, поигрывая бедрами, входит в кабинет и растворяется в свете.

Анатолий останавливается. Призадумывается, затем вздыхает и решительно входит в кабинет.

Палата. Ночь

За кадром звучит незатейливая мелодия детской механической шарманки, на которую накладывается ритмичный скрип и постанывания Анны Викторовны.

В кроватях спят пациенты клиники. Панорама по лицам: кто-то спит, как ребенок; кого-то душат кошмары; кто-то лежит с открытыми глазами — пустой взгляд, остекленевший, как у трупа; один сидит на краю кровати и смотрит завороженно в окно; последний в ряду ворочается во сне, и, когда камера доезжает до него, он всхрапывает и падает на пол, и одновременно с этим звучит за кадром яростный стон Анны Викторовны. Она испытала оргазм. Скрип прекращается, за ним затихает и шарманка.

Псих сидит на полу и трет ушибленную голову. Он хлопает сонными глазами и не понимает, как оказался на полу.

Кабинет Анны Викторовны. Ночь

Анна Викторовна сидит полуголая на столе и смотрит в окно перед собой на собственное отражение. Там что-то расползшееся по швам, взлохмаченное, уставшее от жизни, пус-

тое, тупо глядящее на Анну Викторовну.

Рядом с отражением Анны Викторовны садится отражение Анатолия. Отражение Анны Викторовны встает и уходит.

Анатолий смотрит на свое отражение. Он опустошен и подавлен.

Где-то за его спиной, в стороне, одевается Анна Викторовна.

И вдруг Анатолий начинает улыбаться своему отражению.

Там его отражение исчезает и вместо него возникает утренний теплый морской пейзаж. Восходит Солнце и манит к себе своим ласковым тихим светом. Море неподвижно. Штиль.

Анатолий встает и подходит к окну. Прикладывается лбом к стеклу. Закрывает глаза. В ушах звучит ласковый, едва слышимый ветерок...

Вдруг какой-то звук отвлекает его. Море тут же исчезает. Анатолий оборачивается: в дверях стоит Любаша. Под мышкой у нее стопка разукрашек. Она сейчас Анатолию кажется такой маленькой, беззащитной. Анатолий улыбается ей, берет со стула пальто.

А н а т о л и й. Пойдем?

Л ю б а ш а. В Сочи?

А н а т о л и й. В Сочи.

Анна Викторовна опускается устало на стул и закуривает. Смотрит в окно. Но там только ее отражение.

Перед домом Любаши. Подъезд. Ночь

Анатолий сидит на заснеженной скамейке и курит папироску. Он сейчас такой живой! Это не гуппи, это человек. Мужчина, который ждет свою Женщину, которой он приготовил сюрприз. Он подарит ей целый мир!

Вдруг к нему кто-то подходит и встает перед ним.

Квартира Любаши. Ночь

Любаша бегает по квартире. Она собирает сумку. В сумку летят кофточки, юбочки, тапочки-сланцы. Она счастлива и вдруг замирает на полушаге. Прислушивается. Идет осторожно на кухню. Смотрит на трубку с оборванным шнуром, будто невидимый телефон звенит. Она смотрит на трубку так, будто подозревает, что звонок принес ей плохую весть. Делает шаг и садится на стул. Она в напряженной позе. Старается не смотреть на трубку, но все время косится на нее. Ответить на звонок или нет?

Перед домом Любаши. Подъезд. Ночь

Анатолий смотрит снизу вверх на стоящего перед ним огромного мужика. Того самого, которого он дважды приложил швейной машинкой.

Тот угрюмо смотрит на Анатолия откуда-то сверху. Рука мужика медленно опускается в карман куртки и извлекает из него нож. Обычный кухонный нож.

Анатолий хмурится. Неотрывно смотрит мужику в глаза.

Немой, внутренний диалог. Одними глазами.

Анатолий начинает движение, намереваясь встать, но он только успевает обозначить это движение, чуть подавшись вперед. И делает страшную роковую ошибку, он опускает на миг глаза, прерывая контакт с мужиком.

Тот тут же бьет Анатолия ножом в сердце.

Замерли в страшном миге. Анатолий только успевает охнуть. Оба напряжены.

Рука мужика опускается вниз, соскальзывает с ножа. Стоит перед Анатолием поникший. Затем садится рядышком.

Анатолий медленно заваливается на бок, и его голова опускается на колени мужику. Тот непроизвольно поднимает руку, чтобы она не мешала Анатолию опуститься на его колени. И затем, когда голова Анатолия покоится на коленях, рука мужика опускается на голову Анатолию.

Со стороны картина выглядит так, будто они закадычные друзья и один дремлет на коленях другого.

Ни крови, ни конвульсий. Анатолий еще в сознании. Только пар тонкой струйкой все реже и реже вырывается из его приоткрытого рта.

Квартира Любаши. Кухня. Ночь

Любаша косится на трубку. Медлит. Затем тянется к ней. Но рука замирает в сантиметре над трубкой. И тут Лю-

баша вскакивает и бросается вон из квартиры!

Дверь остается распахнутой настежь. Она мчится, летит вниз по ступенькам! Прыгает через две, три, падает, вскрикивает от боли, катится кубарем вниз, пытается встать, снова вскрикивает от боли. Всхлипывает и, еле-еле передвигая ноги, сильно хромая, выходит из подъезда.

Перед домом Любаши. Подъезд. Ночь

Любаша стоит на пороге и расширенными от ужаса глазами, полными слез, смотрит, не моргая, на Анатолия. Она не понимает, до ее сознания не доходит, что тот уже мертв. Пар не вырывается тонкой струйкой из его рта, а снежинки, опускаясь на его лицо, не тают.

Любаша заставляет себя сделать еще несколько шагов и буквально валится перед Анатолием на колени. Хватает его за лацканы пальто и трясет. Трясет молча, иступленно.

Мужик чуть поворачивает голову и смотрит виновато на Любашу.

Любаша кричит Анатолию, в ее голосе страх, боль и отчаяние.

Л ю б а ш а. Очнись! Очнись! Ты же обещал мне! Как же Сочи?! Там же море! Клянись мне, что отвезешь меня в Сочи! Клянись!! Клянись!!! Ешь землю!

Любаша отпускает Анатолия и ползет к кустам за скамейкой. Она руками разгребает снег и ногтями царапает мерзлую землю. Ей удается собрать несколько комочков земли. Она бережно собирает землю в ладошку и, старясь не растерять, ползет обратно к Анатолию.

Мужик наблюдает за ней. И вдруг тоже начинает плакать. Он плачет неуклюже. Хмыкает, гыгыкает, шмыгает носом. Ему до боли в сердце жаль Любашу. Точнее, он не жалеет ее, он ей всем сердцем сострадает.

Любаша толкает комочки земли в рот Анатолию и шепчет сквозь рыдания.

Л ю б а ш а. Ешь, ешь землю. Клянись, что отвезешь меня в Сочи. К морю! Я хочу видеть чаек и солнце! Ешь, ешь землю. Ешь.

Она словно уговаривает его, как ребенка, а вместо земли — манная каша.

Мужик запрокидывает голову и воет. По его грубому лицу, небритым щекам текут слезы.

Камера уходит вверх. Далеко внизу остаются трое. И на них тихо падает крупный снег...

Низкое оранжевое московское зимнее равнодушное небо.

Здесь же. Раннее утро

Тело Анатолия все так же на коленях мужика. Мужика припорошило снегом.

Любаша с опухшими от слез глазами стоит неподвижно перед Анатолием и неотрывно на него смотрит, будто все еще надеется, что он вот-вот откроет глаза и улыбнется ей.

Небо чуть побледнело от восходящего зимнего солнца.

Вдруг где-то вдали слышится едва различимый вой милицейской сирены. Вой приближается. Ближе и ближе.

Мужик поднимает голову и смотрит на Любашу.

М у ж и к. Уходи. А то они и тебя загребут.

Любаша недоверчиво смотрит на мужика.

М у ж и к. Упрячут в психушку. Уходи. Иди в Сочи.

Л ю б а ш а. А Анатолий?

М у ж и к. Он уже там. Иди же, ну!

Любаша от его «ну!» пятится. Затем останавливается. Она не может уйти без Анатолия.

Мужик сурово на нее смотрит и машет рукой: мол, не медли! Уходи!

Сирена ближе и ближе. Милицейская машина уже где-то за углом и вот-вот появится.

Любаша бросает прощальный взгляд на Анатолия. Ее взгляд исполнен горя и надежды. Затем бросается бежать в противоположную от воя сирены сторону. Шаги ее затихают.

Во двор въезжает милицейская машина. Та самая. Из нее выходят менты. И среди них тот, который, собственно, и отправил Анатолия в Сочи. Он подходит к скамейке. Включает фонарик и долго всматрива-

ется в лицо Анатолия. Он узнает его. Затем переводит луч фонарика на мужика. Тот морщится от света.

М е н т. Это ты его?

М у ж и к. Я.

М е н т. За что?

М у ж и к. За все.

М е н т. Понятно. Значит, позавидовал.

Мужик отворачивается от мента.

Мент выключает фонарик. Закуривает и устало опускается на скамейку рядом с мужиком. Смотрит на своего напарника.

М е н т. Устал я от всего этого говна. В Сочи хочу, навсегда.

Напарник вежливо и сочувственно кивает. Отходит чуть в сторонку и по рации связывается с отделением.

Н а п а р н и к. Да. Убийство подтверждается. Да, бля, типичная бытовуха. Киллер тут. Сидим, курим. Хорошо. Ждем. Отбой.

Напарник прячет рацию в карман и садится рядом с ментом. Достает из его кармана пачку сигарет. Закуривает. Прячет пачку обратно в карман.

Из подъезда выходит работяга. Он удивленно смотрит на сидящих на скамейке людей. Видит лужицу крови. Нож в сердце Анатолия, который лежит на коленях огромного мужика. И менты, которым все по фигу!

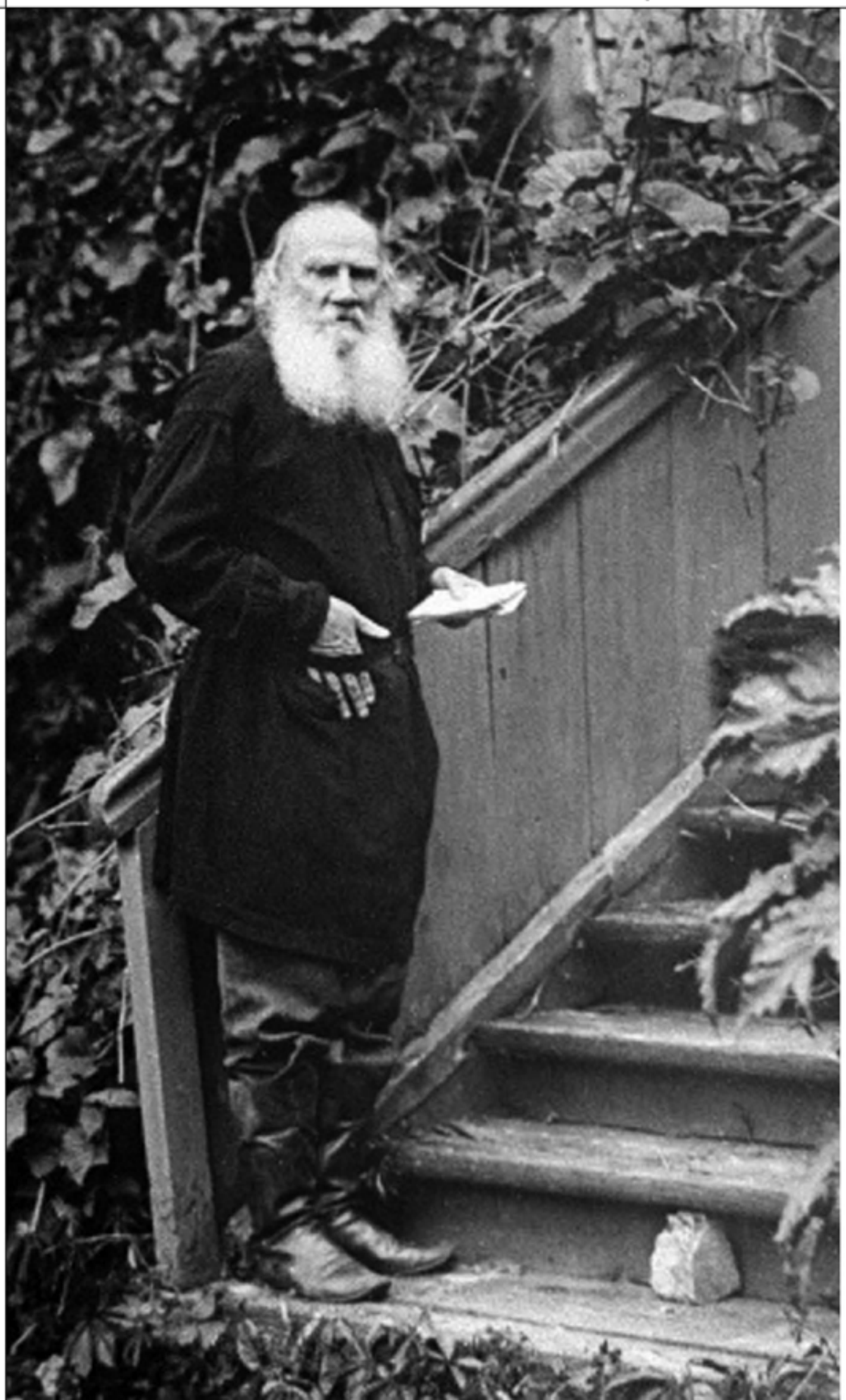
Работяга осторожно проходит мимо и спешит на автобусную остановку, то и дело оборачиваясь.

Шоссе. Утро

Любаша быстро идет по краю шоссе. Мимо пролетают легковушки, автобусы. Проносится грузовик, и ветром ее чуть не сдувает в кювет. Она выбирается из снега. Отряхивает ноги. Кутается в курточку и спешит дальше, уходя прочь от города, торопясь в Сочи, где ее ждет Анатолий. На ее мордашке растерянность и страдание. Но она идет, глядя куда-то вдаль. И вдруг на лице появляется улыбка.

Далеко впереди возникает голубая полоска моря. Она, словно мираж, дрожит на горизонте и исчезает, растворяется в морозном воздухе.

Но этого мимолетного видения достаточно для Любаши, чтобы уверовать окончательно в мечту Анатолия, ставшую и ее мечтой. Увидеть свою цель и спешить к ней, не жалея ног, сил и времени.



Лев Толстой

ЛЕОНИД ВОДОЛАЗОВ

Король Лир из Ясной Поляны

ФИЛЬМ ПЕРВЫЙ

— Лёв Миколаич! А, Лёв Миколаич!

— У? Что?

— Пава отелилась!!!

— Ну?!

Сбросил одеяло, спустил ноги, путаясь в одежде, стал одеваться.

— Ну, как там?

— Ох, и телóк хорош: крупный! белоносый! С телку ростом! Вот что значит порода.

— Как Пава?

— А чего ей? Облизывает! Задом загораживает!.. Ох, и артистка! Красавица! Правильно вы ее в прошлогодь купили.

— Матрёну позови!

— Там уже!!

— Пошли!

Прокрадываясь столовой, осторожно прикрыл дверь в спальню жены — та подняла голову.

— Ты куда?

— Пава отелилась!!

— Событие какое — весь дом будить!

— Папá! — кричат из детской.— И мы с вами! И мы хотим посмотреть!

— Спите! Спите!

— Нет, мы с вами!

Из правой комнаты вываливаются заспанные ребята; из левой — девчонки: в одних рубашках, простоволосые бегут по коридору.

— Wards! Вэрнитэс! — кричит по-английски полуодетая, встрепанная гувернантка.

— Нашлепайте им, мисс Гулль! — показывается из своей спальни Хозяйка. — Бесстыдницы! Как несовестно! (*Плач, выговоры, шлепки.*) Господи Боже мой! Когда же это кончится! Содом! Бедлам! И так каждый день! Нет, в город! В город! Всех в город! В Москву — учиться!.. Слава Богу, сегодня последний день!

— Мы не поедем! Мы здесь хотим! С папá!

— Нет, поедете! Хватит с коровами сидеть! Пора выпускать вас в люди! В свет!.. Наказывайте их, мисс Гулль! Наказывайте!..

Леонид Водолазов (Нестор Колодников) — известный на Западе прозаик, драматург, режиссер, философ. Его жизнь и судьба (ссылка, годы изгнания, возвращение в Россию) полны драматизма и достойны самостоятельного исследования как знак эпохи, что ярко и самобытно отражено в его многочисленных романах, сценариях и пьесах: «Царь-Голод», «Как разрушалась сталь», «Смерть Есенина», «Возмездия — жажду я», «Я — меч! Я — пламя!», «Исповедь актрисы» и др. Доктор богословия, профессор университета в Эдмонтоне (Канада). Сейчас живет в Москве.

Широкозадая, гладкая корова, шумно пыхтя, загораживает атласным, краснопегим боком новорожденного телка...

— Ах ты, милая! Ах ты, моя красавица!..

— Папа́! — протиснулась простоволосая дочь, запахивая пальто прямо на рубашке и взволнованно дыша от бега...

— Смотри, Маша, какое чудо! Правда?

— Ой, какая прелесть! Можно мне погладить?

— Погладь.

Корова забеспокоилась, оглядела глубокими (отороченными в белые ресницы) глазами столпившихся вкруг нее в умилении людей и протяжно замычала.

Все радостно и легко засмеялись...

— Приказчик где?

— Здесь я, Лев Николаич. С приплодом вас!

— Спасибо. Где же решетки для яслей?

— Плотников нет, Лев Николаич.

— Как «нет» — троих намедни взяли?

— Так что... один запил, у другого мать умерла, на похороны ушел.

— Ну, а третий?

— Да вам на что плотник-то?

— Ну, решетки-то вот для яслей давно уговорились сделать!

— Да вы не беспокойтесь: вот кончим бороны, тотчас и за решетки возьмемся.

— Как — и бороны не готовы?!

— Да ведь что прикажете с этим народом!

— Так ведь опоздаем с зябью! Сеять-то начали?

— Да вон за Турковым оврагом уже сеют... да сеялку сломали.

— Как сломали?! Новую! Только что выписанную сеялку сломали? А ну, едемте туда! Игнат! Седлай Клопика!

— Слушаюсь!

На посеве, у сломанной сеялки, прямо на рассыпанных семенах сидят сеяльщики, курят.

— Вот видите, как они сеют! Такой народ!

— Почему курите, а не сеете?

— Да сеялка, сударь, негодящая...

— Как так — совсем новая машина!

— Машина она новая — это точно, тольки не для нашей зямли.

— Сеяли бы вручную, из сева́лки — время-то ведь упускаем!

— Не извольте беспокоиться, сударь, уложимся в срок.

— Пожалуйста, не рассуждай, а делай, что говорят!

— Да-к ведь, Лёв Миколаич, кажись вот, как отцу родному стараюсь. Энтот год как хорошо рассадил! Я ведь и сам не люблю дурно делать и другим не велю. Хозяину хорошо, и нам ладноть...

— Ну-ко дай-ка я!

— Сами хотитя?

— А что ж мне делать, коли вы только рассуждаете, а время уходит. (*И пошел по пахоте с сева́лкой, раскидывая семена.*)

— Ну, барин, — крикнули ему вслед. — Чур весной не ругать мине за эфтот клин, коли плохо взойдет. (*И засмеялись.*)

— Здесь чего? (*Подъехали к другой пахоте.*)

— Заканчиваем, Лёв Миколаич. Да чижало́: плуги негодящие! Прямо живот надорвал и лошадь замучил. Лутче б сохой-Андревной: нам сподручней и коню легше.

— Как «чижало́»? Плугом же легче. Что ты говоришь!

— Нет, Лёв Миколаич: сохой оно сноровистей.

— Ну-ко дай мне!.. Постой: это что ж такое? Надо ж было резец опустить! Ты ж без резца пашешь! О-ё-ёй! Как же тут не замучиться: ты ж сило́м ворочаешь — землю портишь и лошадь загнал... Ну-ка: пусти!

— Почему телок прошлый раз обкормили?

Скачут с приказчиком к дому.

— Почему лошадей запускают в пшеницу? Почему? Почему? Почему? Объясни-

те вы мне, наконец!.. Я держу приказчика, сам кручусь целый день, трачу деньги на дорогие машины, сортовые семена, покупаю на выставках английский скот, а дела идут все хуже и хуже... Почему?!

— Так ведь это такой народ. Лев Николаич!

— Не «такой народ», а такой приказчик!

И, хлестнув лошадь, поскакал к воротам!

— Бог помощь, ваше сиятельство.

— Это кто? — спросил у конюха Игната, отдавая ему повод.

— Рядчик Семен, Лёв Николаич. Второй раз приходит! Подряжаться насчет леса.

— Это хорошо. Это выручка мне большая. Идем в контору, Семен!

Проходя мимо крыльца, увидел жену у тарантаса

— Это чего?

— В Москву собираем!

— Как в Москву?!

— Ну, как же? Что ж ты, забыл? Вчера решили, что ты едешь наконец в Москву: дом покупать, детей везти учиться надо!

— Эх, не вовремя! Что это — горит, что ли?

— Этому «времени» у тебя никогда не будет. Ты что же хочешь: детей всю жизнь в деревне продержать? Детей учить надо! Дочерей в свет вывозить!

— Ну, хоть не сегодня. На той неделе. Тут вон с севом запарка... лес надо продать... Тогда б и деньги свободные нашлись на дом!

— Нет! Ты уж которое лето все то же твердишь. Откладывать нельзя!

— Ну, до четверга! Вот только...

— Лева! Или я, или коровы!

— Ну, хорошо! Собирайте! Я в контору забегу!

— А завтракать?

— Сейчас! Сейчас!

— О, Господи, что ты так кричишь?

За завтраком.

— Переоденься!

— Ничего.

Музей-усадьба Л.Н.Толстого «Ясная Поляна»

— От тебя навозом пахнет. Дети...

— А пусть приучаются. Из этого навоза вот эти булки растут!

— Бог знает, что скажет. При мисс Гулль-то!

— А что, мисс Гулль булки не ест? И кофе не пьет?.. От Павы этой, от ее навоза — и молоко это, и масло, и сливки... Так, мисс Гулль?

Та что-то промычала, дети засмеялись.

— Не смейте смеяться над мисс Гулль! — крикнула мать.

— Но они же не...

— Не защищай!.. Они не нуждаются ни в чьей защите, на них никто не покушается!

— А какой теленочек, папа́? Он рыжий? Маша сказала: он белоносый. Хи-и...

— Да. А где Маша?

— Она наказана: выбежала в одной рубашке в конюшню!

— Не в конюшню — в коровник!

— Ах, все равно!

Встал, пошел в детскую — привел за руку надутую, зареванную Машу, посадил рядом.

— Сегодня у нас такой праздник, что ее надо простить. Правда, Машенька?

— Да,— сказала надутыми губами, вытирая слезки.

— Папа́! — тараторят дети. — А как назовут теленочка?

— Папа́! А он — Он или Она?

— Прекратить! — так резко ударила по столу мать, что на пол упал ножик.

— Ну, что ты, Соня! — укоризненно поглядел на нее Толстой.

Та бросила в сердцах салфетку и вся красная, с наслезенными глазами, едва сдерживаясь, выметнулась из-за стола!..

— Ну, Сергулевич! — обратился Толстой к семнадцатилетнему сыну, уминая сено в тарантасе. — Едем со мной?

— А можно? — обрадованно посмотрел на хмурую мать.

— Соня? — спросил Толстой.

— Ах, оставьте меня в покое! Делай, как хочешь, со своими вечными причудами. А я устала от них.

— Ну, Соня...

— Ах, оставьте, оставьте меня! — Пошла, почти рыдая, в дом. — Я вам всем в тягость: дети меня не слушаются, ты меня презираешь! Это не жизнь, это мука!

— Со-ня... — полез за ней из тарантаса.

— Ах, оставьте меня! — громко взвизгнула та и исчезла на террасе.

Все неловко помолчали.

— Ну, иди — одевайся, — вздохнул Толстой... — И попроси у ней прощения.

— Да в чем я должен просить прощения? — обиделся сын. — В чем я виноват?!

— Ну, а ты попроси все-таки. И за меня тоже — и ей будет легче.

— Не буду!

— Ну, Сергуле-евич... Сделай это для меня.

— Папа́! — сказала вдруг хорошенькая Маша. — Я тоже пойду попрошу у мамочки прощения.

— Вот и хорошо. Ступай, милая, попроси. Ты у меня прелесть, что за девочка.

— И я пойду, папа́,— поддержала старшая Татьяна.

— И я! — пропищала совсем маленькая Александра.

— Ну, вот и замечательно. И Илюшу возьмите. Ступайте все и скажите, что я тоже глубоко виноват перед ней, она и простит всех нас. Она добрая.

Все поцеловали на прощание отца и смиренно пошли в дом.

— Ну, а ты что же? — спросил он оставшегося восьмилетнего Левушку (точь-в-точь копия самого Толстого).

— А я не пойду! — насупленно ответил тот. — Пусть притворяки эти идут, лицемерят, а я не пойду!

— Это почему же? — улыбнулся Толстой.

— А потому, что я ее ненавижу!

— Это мама́-то?!

— Да!

— Нашу добрую, милую мамá?!

— Да не «милую и добрую» — не притворяйся! А злую и капризную истеричку. Я слышал, как вы говорили про нее ночью с дядей Костей. Я не спал и все слышал.

— Ну, ты, верно, не так что понял. Мы говорили о другой женщине — о его невесте.

— О невестах так тоже не говорят. И я вас всех ненавижу: за то, что вы все врете.

— Как ты говоришь!

— Да! И ты врешь больше всех! Ты притворяешься только, что любишь мамá: «тю-тю-тю; тю-тю-тю», а сам ненавидишь ее. И я ненавижу. Да и вас всех: за то, что вы все притворяки... Когда я вырасту большой, а вы будете старые, я уйду от вас и не буду вас кормить. Вот!.. И я еще много про вас знаю! Мне ребята на деревне говорили.

Толстой покашлял.

— Да, ты во многом прав, брат. Врем мы много... Ну, прости меня.

— Нет, не прощу! — зло дрожа, выпалил сын.— Никогда!

— Едем, папá! — выбежал довольный Сергулевич. — Простила и разрешила!

— Ну, с Богом! Поехали, Игнат! — закричал Толстой конюху в конюшню.

Тарантас тронулся. С террасы махали домашние... Вышла последней и жена... Кухарка кланялась в двери кухни... Дворник Филат с метлой снял шапку. Приказчик с виноватой улыбкой стоял у ворот...

— Простите меня, Федор Степаныч, — проговорил Толстой, проезжая мимо.

— Ну, чего там, — ответил приказчик. — Кто старое помянет...

— Прощай, Матрена! — крикнул озорно кухарке.

— Прощевай, батюшка... Счастливого пути!

И вдруг что-то произошло.

Толстой закряхтел, завозился, стал поталкивать кучера. С той стороны ворот, в углублении, стояла статная молодайка!

Хотели проехать мимо.

Но тут платок на ней сам собой опал — и голова озарилась нестерпимым сиянием льняных крупных кос!

— Прощай, Анисья! — задавленно прохрипел Толстой.

Та прикрыла ресницами глаза и молчала, как каменная. Только груди у ней ходили под рубашкой.

— Анисья! — тем же голосом повторил Толстой.

— Прощайтя! — выдохнула она, и губы у ней помертвели...

Взяли уже рысью от ворот, когда кучер сказал:

— Мальчонка чавой-то ваш бегит!

— Кто?

— Да Левушка, — обернулся Сергулевич.

— Чего он?

— Не знаю.

— Останови!

— Тррр!..

— Не идет. Тож остановилси.

— Подождите, я сейчас,— сказал Толстой и тяжело спрыгнул на землю.

— Ну, ты чего? — спросил он, подходя к сыну и приседая перед ним.

— Ничего, — насупленно бычился тот, оглядываясь и оглядываясь на Анисью.

— Никак не можешь простить меня?.. О хо-хо... Все, что ты говорил, — правда. И мы, действительно, с дядей Костей говорили тогда про мамá. Но я был тогда расстроен и зол, а теперь уже думаю иначе. И я люблю ее в самом деле. Она бедная — наша мамá. — Глядел он в сторону ворот с Анисьей. — И желает нам добра. И ты ее тоже полюби. Ладно?

— Ладно.

— А прощение твое я заслужу. Отныне даю тебе слово: не буду больше врать: нигде! И никому!

Толстой сказал это так серьезно, что у обоих заблестели слезы, и сын бросился ему на шею, тяжело всхлипнув... Потом оторвался и побежал назад к воротам, отирая слезы, но — ослепленный ими — ткнулся с разбегу в колени Анисьи и непроизвольно обхватил ее.

И тогда она заплакала! Закрылась дареным цветастым платком.

— Трогай! — вне себя крикнул Толстой.

— Но! Залетные! — гаркнул залихватски Игнат и неожиданно по-разбойничьи свистнул. Кони дернулись, и скоро облаком пыли скрыла их дорога!..

— Что? Что там? — бегут со всех сторон к толпе у перрона. (Вливаясь в нее, как ручьи в озеро.)

— Да задавило кого-то!

— Кого же?

— А Бог весть.

Толстой с сыном инстинктивно выпрыгнули на ходу из тарантаса и, как все, побежали к толкущейся (налезающей друг на друга) толпе у путей.

Голоса:

— Что ж она?

— Да кто ж ие знаить. Сама быдто.

— Как жа? Зачем?

— Дык ведь кабы знать.

Кто-то запричитал. Заголосили! Одна баба вылезла из толпы, отирая слезы.

Громада черного паровоза пыхтела рядом кровожадным дымным Чудищем.

Толстой протиснулся, взглянул и тут же отвернулся, судорожно шаря платок по карманам... Но его неудержимо вырвало — на шпалы, на измазугченный, грязный щебень, на битое стекло — всякий мусор под ногами.

Сергулевич, коротко и испуганно зыркнув на отца, осторожно заглянул через толкущиеся впереди плечи расширенными глазами, ожидая чего-то невозможного...

Но увидел только вывернутую белую женскую руку (в пальцах которой бытово и трогательно был зажат еще железнодорожный билет, а в сгибе локтя — бисерная сумочка) и запрокинутую молодую голову с белой шеей и узлом чистых темных волос, к которым пристали песок и окурок...

И лишь когда он случайно повел глаза в сторону (от мешавшего ему впереди мерлушкового воротника), что-то будто ударило ему в лицо: в красноватом тумане мелькнуло перед ним все искромсанное атласное платье, в кровавых пятнах кружевная нижняя юбка... Торчали какие-то синеватые дымящиеся мослы крупной кости с сорванным мясом... И дальше что-то страшное, красное, непереносимое...

— Вот куда мы едем! — Покачиваясь в вагонной полутьме, говорит Толстой. — Плохо дома-то?!

Притихший Сергулевич смотрит в закопченное вагонное окно и видит вместо росных лугов и душистых яснополянских рощ промазутченную землю, забитую песком и щебнем, в потеках ржавчины, помоев и кала — всякий непотребный мусор...

— Ту-ту-у! — кричит над всем этим чугунный, стукотящий на всю округу колесный зверь, кадя жирным, чихающим дымом... Черные ромашки чахло качаются у насыпи, черные столбы мелькают, как солдаты на смотру... чумазые, оборванные ребятишки вяло машут возле жалких, грязных изб, за которыми все чаще встают черно-кирпичные фабричные корпуса с решетками на окнах... известковые казармы... желтые казенные здания... И везде дымящие и дымящие высокие трубы. И чем ближе к Москве — тем дымнее, чернее, теснее...

— Москва, сударь, — она и есть Москва! — увязывает толстовские чемоданы на пролетку московский извозчик. — Она деньги любит и слязам не верит. Хе-хе...

Ошеломленный городом Сергулевич на все стороны растопыривает глаза... Вокруг гомонят торговки, ковыляет инвалид, звеня медалями, каркают вороны на церковных крестах, трезвонят колокола, стучит колесами проезжающая карета...

— Ну, скоро там?! — с барской интонацией торопит он извозчика.

— Ишь, быстрый какой! — хахакает извозчик. — Скоро сказка сказывется... Сейчас увяжем... Залезай покедова...

— Папа́! — возбужденно кричит Сергулевич. — Едем! Ну, что же ты! (*Видя, что отец стиснут какой-то говорливой толпой и с ним, как всегда, что-то происходит.*)

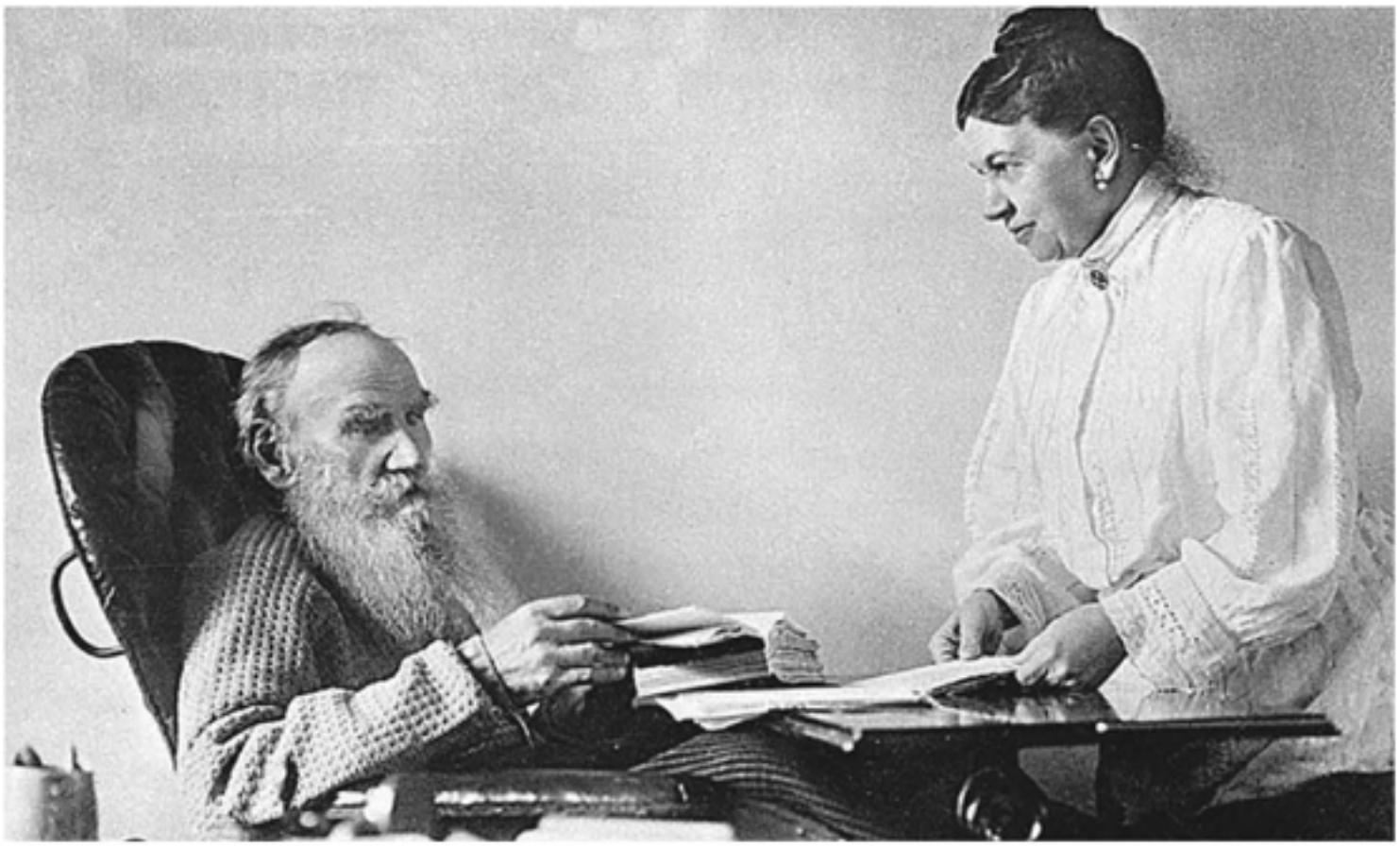
— Позвольте! — говорит Толстой городовому. — Он же попросил у меня на хлеб, а вы его забираете. За что?!

— Значит, неположено! Я его здесь давно заприметил: попрошайничает у проезжающих.

— Но как же так: нищий-то Христов, а вы его в участок!

— Житья не дают! — кричат в толпе. — Уж и на хлеб просить нельзя. Подыхай, значит, с голоду!.. Больного человека в участок тащит!

— Рразойдись! — грозит городовой. — Паччему сбор?.. Извозчик, сажай его. Повезем в участок!



Лев Николаевич Толстой и Софья Андреевна Толстая

— Ваше степенство! — цепляется за Толстого опухший, с трахомными глазами нищий. — Заступитесь! Не оставьте в обиде! Единственно от голода и болезни попросил.

— Ну, папá! — ерзает Сергулевчи в пролетке. — Едем же!

— Сергулевич! — кричит Толстой. — Поезжайте! К тете Тане! А я сейчас...

— Ну, папá! — нервничает сын.

— Поезжайте, поезжайте!

И пролетка с сыном трогается.

А Толстой берет соседнего извозчика и поворачивает за уехавшим городовым.

— Я вас спрашиваю еще раз: что вам от меня нужно?!

— Я хочу узнать, за что взяли вон того — больного водянкой — нищего.

— Вам какое дело?

— Человек голодный и больной попросил у меня на хлеб... Как же можно запретить одному человеку просить о чем-либо другого?

— Начальство велит забирать таких. Стало быть, надо!

Толстой нервно покашлял.

— Вот вы, молодой человек.

— Ну!

— И верующий, надо полагать... Христианин!..

— Ну!

— Вы Евангелие читали?

— Ну, читал!

— А что там про нищих сказано?.. «Кто голодного накормит, больного оденет, тот Меня накормит, Меня оденет!»

Офицер заерзал, оглядываясь на нищих, притихших за решеткой, и городовых перед нею, навостривших уши.

— А ты воинский устав читал? — наконец нашелся он.

— Нет, не читал.

— Ну, так и не говори! Проповедник тут нашелся! — обернулся он к засмеявшимся городовым.

— Значит, Христов закон любви воинским Уставом теперь заменили?

— Нагайченко! — крикнул офицер в коридор, считая, видно, разговор оконченным. — Давай следующего!

Следующей была оборванная нищая старуха с грязной сумкой и палкой.

— Фамилия! — крикнул офицер.

— Что, батюшка? — спросила старуха.

— Ты что — оглохла? Фамилия как, говорю!

— Вчорась не ела и нынче ничаво не ела, батюшка.

И старуха заплакала.

Толстой вышел в сени, постоял...

Через все сени и дальше во двор стояли в очереди задержанные и дожидавшиеся разбора. Ближе всех стояла почти раздетая (в исподней рубашке ли, в драном платье) полудевчонка-полуженщина и, пьяно чиркая о стену серничками, пыталась закурить.

— Нельзя тут! Ишь! — крикнул стражник.

— Родители у вас есть? — спросил у нее Толстой.

Она хрипло засмеялась, но тут же оборвала и, подняв брови, пьяно уставилась на него.

— Ведь выдумают, чего спрашивать, — рассердилась она.

— А сколько вам лет?

— Шестнадцать. А тебе чего?

— Что же это: у вас нет платья? Холодно ведь?

— А ты дал бы мне на платье-то, коль жалостливый такой. А то, поди, только расспросы да разговоры, а дела-то, небось, и нет... Надоели!

Толстой протянул рубль. Но она грязно выругалась и выбила рубль из руки.

— Вы мной все услаждались, — крикнула она,— а теперь хотите рублем откупиться!

И пьяно зарыдала. Но ее увели к офицеру.

— Ваше благородие! — подал упавший рубль рыжебородый в калошах на босу ногу.

— Возьмите себе,— смутился Толстой.

— Я не как оне, — оправдываясь, сказал рыжебородый и презрительно ухмыльнулся в сторону очереди. — Я сам из благородного семейства, но пагубная страсть, знаете ли... и потом, не желая унижаться перед власть имущими... Не найдется ли у вас работа по письменной части?

— Да нет, откуда? Впрочем, я могу узнать. Вы где живете-то?

— Я, хм, живу... — помотал неопределенно в воздухе рукой рыжебородый, но его перебил бледный юноша в фуражке без козырька, дрожавший крупной дрожью лихорадочного: «Вваш... блад... благ...», начал он, протягивая ладонь, но не в силах выговорить ни слова...

Толстой дал.

За ним попросил горбоносый мужик в продранной на плечах рубахе и жилетке.

— Вы откуда? — спросил Толстой.

— Смоленские мы. Приехал на подати заробить да на хлеб. Была работишка, да перевелась, а тут вот в ночлежке украли кошель с деньгами и с билетом. Теперь нельзя из Москвы выйти — вот и побираюсь.

Толстой дал и ему.

Потом попросил лохматый цыган в измызганной фуфайке, потом что-то офицерское. Потом что-то духовного звания... другой, третий. Пошли какие-то странные: безносые, рябые, одноглазые... И вдруг вся очередь хлынула к нему, обступила, загалдела, протягивала тощие руки — голодная, холодная, умоляющая и требовательная и — раз-да-вила бы его! — если б не закричали городовые: «Куды? Не сметь! На место».

Толстой роздал без разбора оставшиеся деньги в протянутые руки и, тяжело дыша, вышел на улицу!..

— Ну, что, взяли? — спросил дожидавшийся его возчик.

— А? — опомнился Толстой.

— Взяли, говорю, того-то?

— Да, взяли, — полез Толстой в пролетку.

— Вот, значит, как! — Тронул лошадь возчик.

— Нда...

Через минуту Толстой спросил:

— Как же это у вас в Москве — запрещено просить Христовым именем?

— Кто их знает! — почмокивал на лошадь возчик.

— Как же «кто»! Человек есть просит — «ради Бога», — а его за это в кутузку! Разве Христос-то так учил?

— Нынче уж это оставили, не велят!

— Значит, на место Евангелия — воинский Устав. Для болтовни — Евангелие, а для исполнения — воинский Устав.

Он забивается в темный угол пролетки и не то дремлет под убаюкивающий переступ копыт, не то думает... В голове собираются картины — с самого отъезда.

Пава, новорожденный телок, ссора с женой, Анисья, маленький Левушка... Ах, да — это: неприятное на перроне... Господи Боже мой! Как же это должно быть ужасно! Как, значит, должна уже опротиветь эта наша такая жизнь, чтобы молодой, красивой и... О, Господи Боже, она похожа на жену! На Соню!..

Он видит опять эту милую женскую голову на грязных шпалах, и она превращается в голову жены. «Вы измучили меня! — говорят милые скорбные губы. — Я не могла жить больше с вами — моими мучителями. Вы истерзали меня! Вы теперь всю жизнь будете мучиться от того, что я сделала с собой!»

Толстой так живо представил всю картину, всю сумятицу переживаний, свзанных с этим... — всю непоправимость, всю невозможность происшедшего, что неожиданно всхлипнул, и слезы волной хлынули ему на бороду.

— Стой! Приехали! — крикнул извочзчик. Толстой расплатился, и тот укатил.

— Ну, вот и Москва! — вздыхает от всего пережитого Толстой.

— Какая ж это Москва? — произносит голос.— Это Арзамас.

— Как Арзамас? Почему Арзамас? — удивляется Толстой, видя, однако, что стоит почему-то опять на вокзале.

— А потому. Посмотрите на вывеску.

На станционном здании, и правда, какими-то несуразными квадратными буквами красной и белой краской выведено «Арзамас».

— Чепуха какая-то, — сердится Толстой.— При чем тут Арзамас? Когда мы ехали в Москву!

И случайным взглядом замечает, что разговаривает с начальниокм станции, у которого нет... лица! Под форменной фуражкой виден гладкий металлический цилиндр!

— А вы взгляните туда, — говорит Цилиндр. — И поймете, при чем здесь Арзамас.

Толстой вглядывается в мутную мглу, куда уходят, посверкивая, рельсы, и видит, что оттуда накатывается что-то темное, жуткое и громоздкое, постукивая по рельсам и часто и тяжко дыша...

— Что это? — спрашивает он, смутно начиная догадываться.

— Это Смерть.— Ясно и спокойно говорит Цилиндр.

— Как, сегодня? Сейчас?

— Да, сейчас и навсегда.

— Но я не хочу! Зачем? Я протестую!.. Я...

Но темная масса, похожая на силуэт паровоза, бешено сверкая колесами и отвратительно свистя, летит на него, и он вдруг с непередаваемой ясностью понимает, что он мерзко кем-то предан, что он в жуткой западне, как в помойной яме, и что отсюда уже не выбраться. И никому и ни о чем нельзя сказать...

— Хах— ха! — смеется Цилиндр. — А-ха-ха ха-ха...

Толстой рванулся и сел на кровати, жадно и с хрипом дыша.

На стене мирно постукивали ходики, высокие окна загорожены портьерами.

— Фу ты, приснится же такое!.. Я же в Москве. У Тани.

Он с облегчением откинулся на подушку и прикрыл глаза.

Мерзкий, пронзительный свисток, однако, как ножом по железу, продолжал сверлить уши и наяву. К нему присоединился другой: пониже и натужнее, с отвратительным шипящим призвуком...

Посмотрел на часы — было пять утра.

Повернулся на бок и прикрыл ухо подушкой.

Но тут заревел такой «бычина», и стекла в окнах так зазвенели, что Толстой испуганно схватился с кровати и встал, держа одеяло в руках, посреди комнаты.

...И вот, как из дальней дали... стал слышаться нарастающий, неясный топот многих (казалось, тысяч) ног... — невнятный гул таинственных легионов...

Он подошел к окну и раздвинул шторы.

В серой предутренней мерещи кучками и враздробь спешили какие-то неясные тени: женщины, старики... даже дети.

— Господи! Да что же это такое? — почти суеверно прошептал Толстой.

И тут загудели еще гудки: тонкие, толстые — близкие и дальние... И под их непонятный апокалиптический зов шли и шли в промозглом тумане, по осенней предутренней слякоти какие-то смутные толпы... — гуще и гуще — туда! Туда, где дымились над крышами высокие трубы...

«На Страшный Суд, что ли, сзывают? Может, и мне пора? Или не всех пока? По выбору?»

Он быстро оделся и вышел в коридор.

Камердинер Иван выходил на цыпочках из соседней комнаты с сапогами и одеждой в руках.

— Ты что? Иван! — спросил Толстой

— Да вот, — зашептал тот. — Сказал ведь вчорась вашему сыну, чтоб одежу, значит, в переднюю вынес — вот и стул для этого поставлен. А он все покидал у постели и завалился.

— А ты не подбирай.

— Нельзя-с, как же-с? Кто ж яе выгладит да вычистит?

— А скажи, Иван, что это за свистки тут у вас? На Страшный Суд, что ли, сзывают?

— А и сзывают: фабру — на работу; фабрики тут скрозь у нас. Этот вот (тонкий свисток) — чулочная фабрика Жиро: чулки делают. Пошепелявее — это купца Рожнова, табачная фабрика, значит. Ох, и вредная — чахоточных там! А этот вот — «бычина»-то орет — это заводчика Мартынова: духи, дикалон. Ну, а дальше там: веера делают, конфетная фабрика... — скрозь их тут у нас!

— Да для кого ж это все? Ведь баба твоя, поди, не носит этих чулок?

— Какие чулки! Это не про нас... Для балов это! Для мамзелей!

— Баловство ведь все?

— Да как сказать... — все-таки народу занятие. А то бы как есть все с голоду поколели — ведь все золоторцы да голытьба из худых деревень... Ну и кормятся при деле-то.

За дверью замычал кто-то и громко зевнул во сне... Толстой приоткрыл ее — поглядел на румяного, раскинувшегося во сне семнадцатилетнего здорового сына (на высоких подушках, на пышной перине). Притворил дверь, надел пальто, вышел на улицу.

В мокрой мгле желто-туманно светились огни ближней фабрики.

Толстой заглянул в первое мутно-грязное окно. Худенькая, с чахлыми жидкими волосами девушка (почти девочка — сверстница толстовского сына) сгорбилась над снующей машиной и как-то странно раскачивается, кланяяясь и кланяясь перед крутящимся колесом. И тут Толстой даже рот разевает от невозможного: девушка — стоя спит! Еще миг, и прядь жидких волос втянется в машину, издробит ее худенькое, жалкое (от жары и духоты — в нижней рубашке) тело.

Толстой нервно забарабанил в окно, та вздрогнула, испуганно поглядела, не видя его, на окно и привычно быстро засучила худыми руками, что-то делая в машине... За ней (в тесном от машин проходе) в зыбком, желтом тумане сновали полуодетые, другие призрачные женские тени...

Часы в прихожей показывали 11.30, когда Толстой тихо и мрачно (как на похоронах) разделся и тихо, мрачно ступая, пошел к себе.

Из комнаты сына вышел Иван с ночным горшком и посторонился. В открытую дверь Толстой опять увидел все так же крепко спящего Сергулевича — румяного, толстощекого, здорового... А около двери — вычищенные до блеска его сапоги, с выглаженной одеждой на специальном стуле.

А в своей комнате нашел уже убранную за ним кровать, расставленные по местам вещи и предметы.

Оглядев всю эту уборку (с мокрыми следами на полу от протирания), Толстой, поморщившись, задвинул ногой выглядывавший из-под кровати ночной горшок.

— Завтрикать, Ваше сиятельство! — позвал буфетный малый Петрушка.

— Иду. О, Господи!

За столом, уставленным яствами, которые (без аппетита, едва коснувшись) оставляли недоеденными, лилась с шутками и хохоточком оживленная беседа:

— А когда же приедет ваша Танюша? Колинька Кислинский уже спрашивал про нее.

— Не может быть! Значит, он помнит еще ее?

— Ну, как же: он ведь был даже влюблен в нее. Это первая его пассия.

— Ха-ха-ха... Она тоже была к нему неравнодушна.

— Я везде уже разгласила, что приедут графы Толстые с невестами, просим пожаловать.

— Надо платье вашей Танюше заказать, как у Мими: помнишь, белое с атласом и желтыми акациями?

— Мы уж ее вытащим на балы! Тут вот был бал у Щербатовых — с оркестром, ужином, генерал-губернатором и лучшим московским обществом. Я разорилась: сшила черное бархатное платье с alencon — вышло великолепно, и всего за двести пятьдесят рублей серебром. До шести утра танцевали! Колинька Кислинский был бесподобен в мазурке...

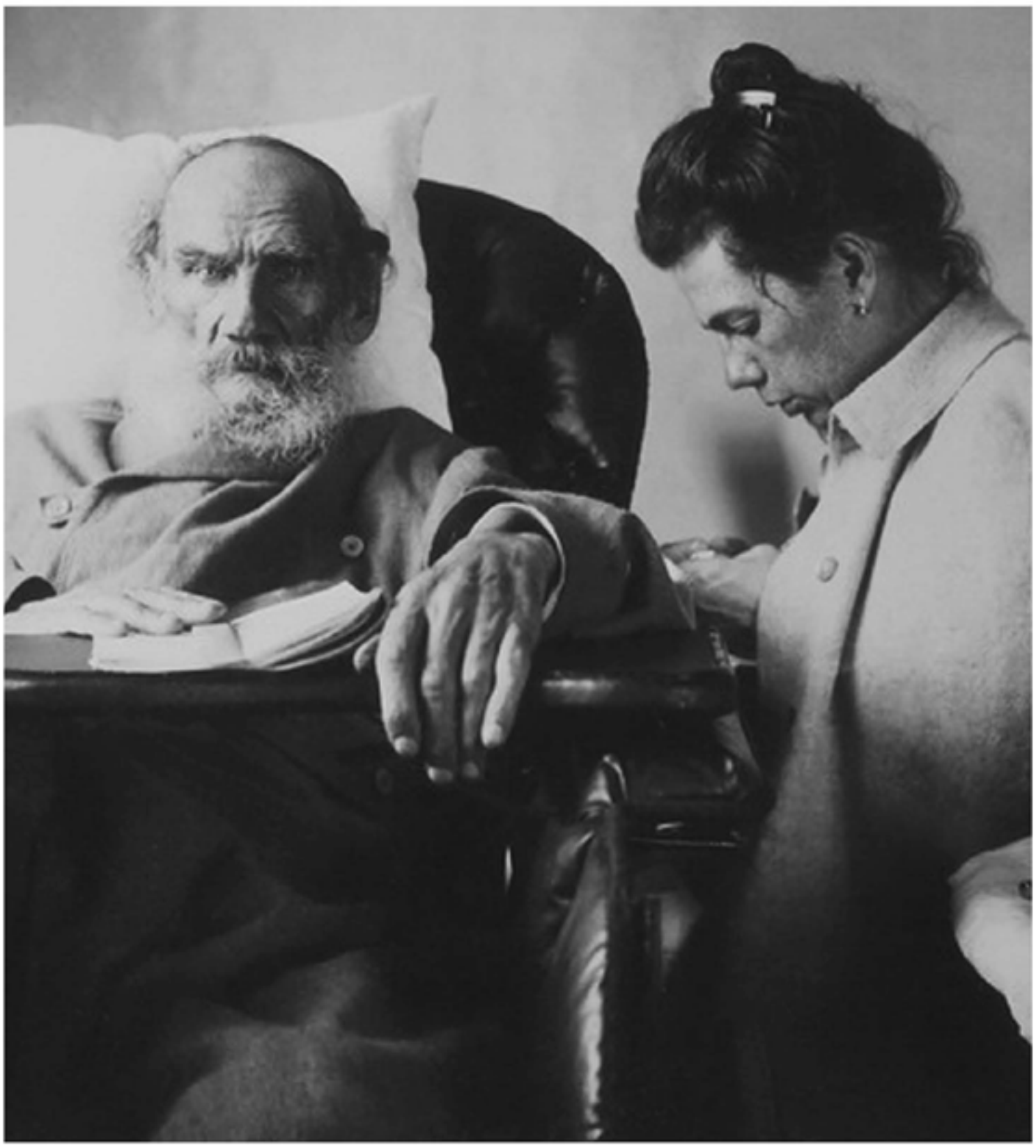
— На двести пятьдесят рублей, — сказал Толстой, скучно жуя спаржу, — можно поставить у нас в деревне целую избу для погорельцев — мечту всей их жизни.

— Ах, да — это ваше новое настроение! — быстро и легко подхватила одна из гостей. — Ваша жена мне писала.— Это очень благородно, но, согласитесь, не всем по силам.

И в это время засвистел за окном свисток.

Толстой взглянул на ходики — они показывали двенадцать.

— Это слышишь что? — спросил он сына.



Лев Николаевич Толстой с дочерью Татьяной

— Где? — приостановил тот лениво жующий, вымазанный в торте рот.

— А вот это! — показал Толстой на окно.

— Эти свистки... — находчиво-светски проворковала гостья, — означают время, что нам, Танюша, ха-ха — пора гулять. Ты ведь поедешь со мной за перчатками в Пассаж?

— Да, конечно, как я забыла! Уже двенадцать часов.

— Можно, конечно, соединить эти свистки с тем, что «пора ехать гулять»! — Тихо, но твердо продолжил Толстой. — Но можно соединить и с тем, что есть в действительности.

— Что же такое? — улыбчиво облизывала ложечку с вареньем гостья.

— А то, что первый свисток — в пять утра, как я сегодня узнал, — означал, что дети (как Сергулевич) и женщины (как вы или его мать), спавшие в сырых подвалах, поднялись в темноте и заступили на смену в гудящий машинами жаркий и душный корпус в то время, как мы, напившись сладких вин и нажравшись вот этой осетрины...

— Ой! — иронически сморщилась гостья.

— ...нажравшись осетрины, — настойчиво повторил Толстой, — возвращались в эти пять утра в роскошные дома и заваливались спать — на перины и пуховики! — в окружении десятков лакеев.

— О! Лев Николаич! — жеманно ужаснулась гостья. — Это грубо! Move ton! При детях!

— Да-да!.. Чтоб они знали! А в восемь утра второй свисток, который помешал нам всем выспаться после дрыгания ногами на балу...

— О! Ха-ха, — решила не принимать всерьез Толстого дама и перевести все в невинный светский розыгрыш...

— ...Этот свисток, как я сегодня узнал, — означал полчаса передышки для этих несчастных, чтобы они могли перекусить: сухим хлебом и глотком воды!

— Лев Николаич! — быстро и легко начала дама, — но ведь это...

Но Толстой яростно перебил ее, возвышая задрожавший голос:

— Свисток в двенадцать часов, вот сейчас, когда вы собрались гулять, — это сигнал опять к работе после краткого обеда (опять с сухим хлебом и водой)!.. И так до восьми вечера! То есть пятнадцать часов непрерывного, каторжного...

Голос его пресекся, рука с ложкой задрожала, он гневно бросил ее в спаржу и, едва сдерживая слезы, отвернулся.

В наступившей тишине все увидели, как по бороде его медленно прокатилась одна, потом другая светлая капля и упала в эту тарелку со спаржей...

— Ах, Лев Николаич! — с грустной улыбкой сказала дама, поняв, что тут (как с больными) светскими штучками не обойдешься и надо (как и с больными) взять другой тон: — Ну, что же делать! Дорогой мой граф! Видно, такова уж их природа и таково устройство жизни. Коли...

— А зачем же вы устроили... — крикнул он, утирая салфеткой глаза, — такое устрёс... уст...

Но не договорил и — швырнув с сердцем салфетку все в ту же спаржу — метнулся вон!!

Однако слезами да разговорами свистки эти, как оказалось, никуда не денешь.

На другое утро — опять тот же свисток!

Повернулся непроизвольно на другой бок, автоматически прикрылся (как и в первый раз) подушкой, но тотчас вскочил!

— Ах, ты, как же я смею спать! Когда та девочка уже встала и идет на работу! На муку!

Стал нервно одеваться. («Нет, нет: я не имею права дрыхнуть. Я! — здоровый, отъевшийся за их счет паразит!»)

Засвистел, как было, другой свисток, третий, — потом, как и вчера, стал нарастать топот приближающихся ног. Он взглянул в окно и, казалось, различил среди идущих свою жалкую вчерашнюю знакомую.

Работать, работать! — мое единственное оправдание перед ними.

Но что «работать»?

Он поторкался туда-сюда... Поправил ковер, переставил кресло — работы не было.

Ах, как искусственно мое положение. Как ложно! Что «работать» в пять утра! В деревне бы сейчас косить! Пахать!.. А здесь что? Зачем приехал я в эту Москву?!

Увидал ночной горшок. «Ага: горшок надо вынести самому. Вот с этого и начнем. Нет, сначала самому застелить постель!»

Неумело застелил, отдернул шторы, понес из комнаты ночной горшок.

Камердинер, разбуженный его шагами, зевая и почесываясь, с недоумением смотрел на Толстого из своей двери.

— Вы чего? Ваше сиятельство!

— Ничего, ничего — ты спи, Иван. Я сам с сегодня все буду делать за собой, а ты спи.

Камердинер, думая, что чего-то не понимает со сна, вышел неодетый в коридор и неопределенно почесывал живот, стараясь прийти в себя.

Толстой между тем отнес горшок куда надо, увидал пустой бак для воды и так обрадовался, что даже потер руки! Схватив ведра, он весело побежал за водой. А Иван, кряхтя и держась за спину, доплелся в кухню и с удивлением долго смотрел на пустое от ведер место...

Когда Толстой, напевая, вернулся с водой, он увидел, что из всех дверей выглядывает заспанная, встревоженная прислуга.

— Ваше сиятельство! — подбежал уже одевшийся и испуганный Иван. — Не извольте беспокоиться: сейчас Митька воды принесет! Пьяный был с вечера, ну и... Митька-черт! — закричал он в коридор.— Тварь такая! Бери у барина ведры, да чтоб... Живо у меня!

— Да ничего, Иван! — раздевается по пояс Толстой, собираясь облиться.

— Да что ж это! Ваше сиятельство! — совсем перепугался тот. — Разве я чем не угодил вам? Кажись, делал все, как приказывали...

— Да нет, нет... Не в том дело... Ты не беспокойся, пожалуйста, и идите все спать. Чего вы так рано все всполошились?

— Да как же! Ваше сиятельство! — зевала в дверях простоволосая и полуодетая экономка. — Иван прибежал, побудил всех: «Вставайте, кричит, дармоеды: граф недоволен — сам за водой побежал!» Это слыханное ли дело! Что ты, батюшка! Аль ехать куды собрался? Так я сейчас Петрушку-буфетчика растолкаю: приготовим тебе, чего в дорогу-то...

— Нет, нет, ничего не надо, Домна!.. Я просто... ну... В общем, идите спать. А ты скажи, Иван: нет ли тут у вас поблизости... артели какой?

— Какой артели, — разинул рот Иван.

— Ну, пильщики дров там... На зиму...

— Да есть тут у Воробьевых гор... у купца, дровяной склад... Ходят туда подрабатывать мужики... Да вы не беспокойтеся: заготовят вам на зиму дров — дявать будет некуда! Это Москва, не деревня — не замерзнетя.

— Ага, так... А пила у вас... есть где-нибудь?

— Как жа... Есть! Кучер Пантелей ее недавно развел и наточил.

— Дай-ка ее мне.

— Пантелей! Пантелей! — заорал во всю мочь Иван и побежал в людскую.

— Постой! Иван! Ах, ты... Ну, зачем он Пантелея-то? Весь дом перебудил.

— Да ты что, батюшка, задумал-то? — прибирая волосы и кутаясь в накинутую шаль, спросила экономка. — Чегой-то я не пойму никак.

— Я же сказал, Домна: идите все спать! И, пожалуйста, не беспокойтесь. Это Иван все: с чего он всех перебудил! Прямо странный какой-то, ей-Богу.

— Ваше сиятельство, — отпыхивался Иван, подавая графу двуручную пилу. — Дурак этот Пантелей: со сна да от дури своей никак не сообразит ничего. Эвон, дурак, стоит!..

В дверях людской в одном исподнем переминался с ноги на ногу всклокоченный бородатый Пантелей (ни дать — ни взять Мельник из пушкинской «Русалки»), совершенно очумело глядя на графа.

С верхнего балкона лестницы свешивался босоногий буфетный малый Петрушка: «Чаво? — хрипло спросил он экономку, — готовить, что ля, чаво?»

При общем недоуменно-настороженном молчании Толстой оделся, взял пилу и вышел из дому.

Все переглянулись... ничего не сказали, только пригорюнились как-то: будто в чем были виноваты...

— Читайте!! Граф Толстой!! «О бедственном положении нищих в Москве»! Статья знаменитого графа Толстого!!!...

— Дай-ка! Мальчик!

— Князь, князь!.. Идите сюда! Вы не читали еще?! Это сенсация! Ха, статья графа Толстого! О нищих в Москве!

— Да-а?.. Говорят, он совсем выжил из ума: приехал в Москву из своего захолустья и ходит пилить дрова на Воробьевы горы!

— Хо-хо-хо...

— Ха-ха-ха...

— Ну, читайте, читайте!

— Что же предлагает нам граф Толстой?

— Я не могу, он предлагает, княгиня, вам и вашей вот дочери целоваться с нищими — благо, они — ха — «тоже Христовы»!!

— Хи-хи-хи...

— Ха-ха-ха. Баронесса!! Идите, идите сюда! Статья Толстого!!

— Господа! Господа! Вы не знаете. Мне рассказывали вчера. Одетый в зипун — он ходил по монастырям с Евангелием за пазухой! И...

— Ху-ху-ху...

— Хе-хе-хе...

— Да нет, он умалишенный! Я собственными глазами видел его на нашей недавней чудесной Всероссийской выставке: он открыто называл ее — хе — «громадным дурацким колпаком с выставленными погремушками»! И, хе... я не могу: перед каждым встречным мужиком... сним... снимал шляпу и рвал... рвался, хе, по... пожать, хе, руку!!

— У-ху-ху...

— О-ха-ха...

— Граф Толстой, — говорят в другом месте, — стремится убедить мир, что нищета и довольство вполне благополучно могут жить вместе, только богатым нужно быть в «любовном общении» с бедняками...

— Хе-хо-ха...

— Да подождите! Не «хе-хо-ха». А Пугачева помните? Я прочла воззвание Толстого. Оно подкупает искренностью и теплотой чувства. Но это у-то-пия! Это неосуществимо в наших условиях.

— Да-да-да... Но что-то делать надо! А то — Пугач придет.

— Но... как мы ни «налегнем всем народом»... (по выражению Толстого), — негромко рассуждают в следующем месте (за бедным столом с простым чаем и хлебом, среди очкариков-разночинцев или студентов).

— Мы социальную сущность не изменим! Смешно и больно сознавать, но... что предлагает обездоленному миру граф Толстой? Милостыню! Духовную или денежную. И за бездной душевной теплоты и сердечного чувства в конце концов проглядывает безнадежная и отчаянная пустота!!..

— По поручению графа Толстого, господа, мы хотим собрать денег на помощь малоимущим при начинающейся общемосковской переписи населения... Вы здесь самые богатые люди Москвы. Можем мы рассчитывать на вас?..

(— Кто? Кто это? — шепнул один бородатый «мундир» другому в театральных креслах.

— Какой-то студент. Гусев, что ли. Секретарь Толстого.)

— По триста или двести рублей, господа, я думаю, это для вас не обременительно?.. (*Все молчали.*) Или по сто... (*Молчание.*) Двадцать пять рублей! Господа! (*Общее тягостное молчание.*)... Вы ничего не дадите?.. Господа!

Заскрипели, закашляли и зашевелились кресла...

— ...Гхм... Денег дать, конечно, можно,— наконец сказал один очень осанистый, подагрически толстый и тяжело дышавший астматик. — Тем более, что... гхм! охм! Много нищих и недовольных — это... гхм... опасно! Да, господа! — прибавил он в сторону недовольно заскрипевших кресел, — для нас, для нас опасно!.. Гхм... И само собой разумеется, что всему вашему этому... «предприятию» — нельзя не сочувствовать...

— Даже и из христинского чувства! — подкинул кто-то из мундирных и таких же осанистых.

— Да-да! — подхватили из-за спин. — И из христианского чувства тоже! Кто говорит! Однако... у нас так вообще равнодушны, что... едва ли можно рассчитывать на большой успех.

Но тут жестко и твердо перебил всех сидевший в центре самый осанистый и толстый (в седых подусниках, с орденами и голубой лентой через плечо):

— Вы — идеалисты! И неделовые люди! — начальническим хрипатым баском рубанул он в сторону толстовского посланника. — Кто такой граф Толстой? Я читал его «Исповедь»...

— Где достали, Ваше превосходительство? — заинтересовался сосед.

— Мне сын-студент откуда-то притащил: безграмотно переписанную, всю зачитанную. Нынче ведь это модно: такие — ходящие по рукам — штучки читать...

— Мне не дадите на вечерок? Я давно ею интересуюсь.

— Дам... Вы ведь у нас вольнодумец.

— А вы мне потом! — сказал тот самый — из заспинных.

— А за вами я! — установилась очередь.

— Тихо, тихо, господа! Послушаем Его превосходительство!

Лев Николаевич Толстой и Софья Андреевна Толстая

— Так вот: кто такой граф Толстой? — повторяю я. — Это человек — сумасшедший! Да, господа (*заскрипевшим креслам*): су-ма-сшедший! И все его философские труды — известно к чему клонятся. Поэтому доверия к вам, его посланникам, у нас нет!

— Так вы денег не дадите? — с обидой спросил толстовский секретарь.

— Видите, какое дело... — постарался смягчить опять первый (что начал разговор), — Многое сделать будет нельзя. Потому что мы — богатые люди Москвы — все уже на счету у благотворительных обществ, и у всех у нас уже выпрошено все, что только можно. Всем благотворителям даны уже чины за это, медали, — поправил свою на груди, — и другие почести. Следовательно, для успеха денежного нужно выпросить от властей какие-нибудь новые поощрения, и это, я полагаю, есть одно действительное средство.

— Да, да, — зашевелились и заскрипели кресла.

— Но все это, однако, очень трудно, — заключил с улыбкой оратор.

— Так я могу рассчитывать, вот, скажем, лично на вас?! Двести-триста рублей? Вы лично дадите? — обидчиво жал секретарь Толстого.

— Ах, разумеется, я почту себя нравственно обязанным это сделать!

— А вы? — обратился посланец Толстого к «вольнодумцу».

— Безусловно! — живо ответил тот. — Но у меня с собой, знаете, нет денег. Вы, верно, думаете: раз богачи, то у них всегда полны карманы денег. А я их и не вижу. Иногда нечем заплатить извозчику. У экономки беру взаймы. Господа, я весь в долгах у экономки!

И все весело засмеялись.

Но денег не дал никто!

— Где тут, любезный, Толстой живет?

— Это какой?

— Ну, вот дом недавно тут купил.

— А есть тут один... Купил... Граф!

— Вот, вот...

— Эвон у пивного завода. Сад большой. Налево поезжайте.

— Благодарствуй, любезный.

— Лев Николаич дома?

— Кохо?

— Граф Толстой.

— Ня знай!

Красит в передней лестницу измазанный маляр.

У окна на полу и у лестницы свалены гардины с карнизами, груды обоев, гора связанных креслиц...

— Матюха! — крикнули сверху. — Подай энти вон гардины, те не ндравятся хозяйке.

— Сам возьми!

— Да мне помогать там надоть. Крик такой стоит: «Не так повесил, не так прибил»!.. Маята. Ташши эвон те — желтыя.

Вместе с маляром (и гардинами) гость поднялся по уляпанной краской лестнице, прошел прямо по стружкам и меловым следам на полу к высоким белым дверям.

— Да не так! Лева!!.. — слышится оттуда. — Господи! Какой ты бестолковый! Ничего не можешь! Ничего не умеешь! Правей! Выше! Прямо не связывалась бы с вами!

— Папá! — детская разноголосица. — Дайте я, я прибью! Дайте мне!

— Ай!

Зазвенело стекло, что-то загремело... И, бросившись в комнату, гость увидел, как грохнулся в осколках стекла карниз, а за ним, покачнувшись на стремянке и сильно ударившись о раму, валится и Толстой! Но, неимоверно извернувшись, он в самый последний момент приземляется все-таки на ноги и, вскрикнув, хватается за бок!

— Лева! — сжала горло жена. — Помогите! — страдая за Толстого, протянула она другую руку к гостю.

— Папá! — заголосили дети.

— А, чтоб вас! — выругался Толстой. — С вашим домом-то!

И с такой силой шваркнул молоток, что тот пробил новенький ломберный столик и выпрыгнул через подоконник в сад, рассадив стекло.

Дети заплакали пуще!

— Лева! Покажи сейчас же! — близкая к истерике, укладывала Толстого жена на новенький, но узкий и неудобный диван. — Мавра! — совсем уже истерически закричала она в сторону двери. — Беги скорей за врачом! Холодного чего-нибудь! Воды! О, Боже мой!

— Не надо. Не надо! — держится, как приклеенный, за бок Толстой, кривясь и кряхтя на неудобном модном диванчике.

— Как «не надо»? Как «не надо»! Покажи сейчас же! — некрасиво сипло заревела она.

— Идите, идите — не надо!! — еле сдерживается перед гостем Толстой. — Ну, идите! Черт!

— Ну, покажи, я тебя прошу! — вся красная, ревет жена.

И дети голосят:

— Папа́, ну покажи-и!

— Ну зачем? Для чего?! — перекрикивает их Толстой. — Идите! Все пройдет! Не поднимай панику!

— Зачем ты так ко мне относишься? — причитает жена.— Покажи!

— Ну, покажите, Лев Николаич! — пробует и гость.

— Покажи, покажи! — как заводная, совсем уже осипнув, твердит жена. Голосят дети. — Как тебе не стыдно! Как ты мучаешь меня всю жизнь. Покажи!.. Ты знаешь, что на той неделе умер в Туле Николай Ильич — прокурор! Вот так же ударился — все прошло, а потом рак!!

— Уйди! — вдруг побледнев, закричал Толстой.

— Что ты! Что ты!

— Уйди! Уйди!! — вне себя завопил он, схватив лежашее на диване (еще в магазинной бумаге) мраморное пресс-папье и поднял над головой!

— Папа́! Не надо! — закричали дети.

Илья с Татьяной бросились отнимать, а другие загородили мать.

— Уйди! Уйди!! — продолжал вопить Толстой, вырывая из рук детей мраморную плиту.

И только когда она вместе с детьми выбежала, откинулся на диване и закрыл глаза.

Гость поднял поваленный и пробитый насквозь ломберный столик и неловко стоял, не зная, что ему делать.

— Дайте мне вон тот железный лист, — сказал Толстой.

Гость подал.

— Вы кто? — спросил Толстой, прикладывая лист к ушибленному месту.

— Я Чертков. Владимир Григорьевич.

— Ах, это вы — Чертков?! Вон как!.. Вы мне писали. Очень, очень хорошие письма. Наконец-то есть хоть один человек, что понимает меня. Вот мы и познакомились, что называется. Нечего сказать, сценка была!.. Прямо из Шекспира... Какой-нибудь несуразный «Король Лир»... Только у Шекспира бывают такие несуразные, совершенно неправдоподобные сцены!.. Месяц ведь — «устраиваются»!.. Блюды вон, тарелки какие-то на стены... эти ненужные цветы, ковры, бронзы!.. Всякие стульчики, на которых нельзя сидеть, вот такие диванчики, на которых неудобно лежать. Ломберные столики! Это никому не нужное мраморное пресс-папье!.. Все «устраиваются»! Жить-то когда же будут?! Все ведь не для того, чтоб жить, а чтоб «как у людей»!..

— У меня совершенно все то же, — не зная, куда присесть, показал на окружающую разруху Чертков.

— Ну, вот!.. А мы вот с вами на всю Москву два «хороших», «добрых» и «все понимающих» человека. Как же мы с вами будем делать это наше добро-то? С такими нашими характерами и привычками? Видели ведь, каков я! Помещик! То есть самый страшный деспот, паразит и кровососец на чужом хребте. И вы — тоже помещик, да еще и военный... то есть готовый убийца... а?!

— Уже не надолго, Лев Николаич. Я подал в отставку, так как считаю несовместимым мое новое жизнепонимание с военной службой.

— Ну, хорошо. Но помещиками-то, самыми мерзкими вымогателями и насильниками, мы остаемся!

— Этот вопрос у меня... связан пока... гм-гм... с некоторыми затруднениями.

— Как и у меня, — кивнул на дверь Толстой, — как и у меня. Видели ведь! И вот какие получаемся мы с вами, Владимир Григорьевич, — «добрые-то люди»! Насильники, насильники мы с вами. Так прямо и надо о себе это говорить.

— Но я получаю мои двадцать тысяч от матери без... э... всякого насилия с моей стороны.

— Да-а?.. О-хо-хо... — смеясь и кашляя, схватился Толстой за больной бок. — Без... ха... без «всякого насилия» с вашей стороны?..

— Да.

— Над матерью, что ли? О-хо-хо.

— Мм... мать мне их передает, а как сама их получает, мне пока нет дела.

— И моим вон тоже: именно нет дела — откуда берутся вот эти диванчики и блюда на стены.

— Нет, я не знаю просто...

— Вы не знаете, как достаются эти ваши двадцать тысяч?!! Напрасно. Я знаю! Насилием! Над замученными работой людьми.

И он опять застонал, потирая бок железкой.

— Но что же делать, Лев Николаич?

— Что делать, не знаю. Знаю пока, что не делать. А вот я написал тут статью, заварил кашу с этой помощью во время переписи (сделал вид, что я знаю), но чувствую, что это все не то! не то, не то! И идти мне туда — к нашему народу, просто «считать» его — мне и стыдно, и страшно... Слова нет. Главного, все разрешающего слова!

— А если «слово» это, Лев Николаич, начать нам в виде «Народного журнала»? А?.. Или даже книгоиздательства, куда вложил бы я — в это дело — и себя, и эти неудобные мне теперь мои деньги?!.. С этой мыслью, после прочтения вашей статьи, я, собственно, и приехал к вам. От вас нужны были бы не «Исповеди», не «Анны Каренины», «слово» которых так же недоступно для простого народа, а короткие народные рассказы на евангельские темы. У?

— Лубок?.. Я об этом давно тоже думаю. Тут многое что-то есть.

— Тогда я начну действовать? Переговорю с Сытиным, Бирюковым... А вы готовьте рассказы. Может, сначала даже просто развернутые подписи к литографиям. Вот, например, — вынул из свертка, — к литографии Бугро «Истязание Христа».

— Не знаю, не знаю... — Взял картинку. — Надо пробовать... Буду пробовать. А то страшно. Страшно и стыдно перед народом.

— Вот! — распахнув дверь, указала жена на лежащего Толстого, пропуская врача. — Лечите его, если сможете. А я ухожу — он меня не выносит.

И захлопнула дверь.

— Итак мы проведем эту нашу перепись точно в те три дня, что нам определены. — Внушительно сообщает собравшимся счетчикам-студентам внушительно бородатый с проседью ученый в «чеховском» пенсне, с дужкой и цепочкой за ухом. — Ибо перепись есть социологическое исследование, а цель социологии — это счастье людей! (*Аплодисменты.*)

— Нет! — поднялся из рядов Толстой, держась за ушибленный бок. — Э... Раз уж возникла такая охота: считать людей и нашлось вот до двухсот молодых энтузиастов, чтобы этот счет производить... то давайте это сделаем так: наука ваша пусть себе делает свое дело... считает там голодных и умирающих и уясняет из этих подсчетов, как можно учредить общество получше... ну... через тысячу лет. Но мы, счетчики вроде меня, не имея непосредственно научных увлечений... и входящие в прямой контакт с этими голодными и умирающими, мы не можем только считать их... как считают овец или мешки с горохом. (*Смех.*)

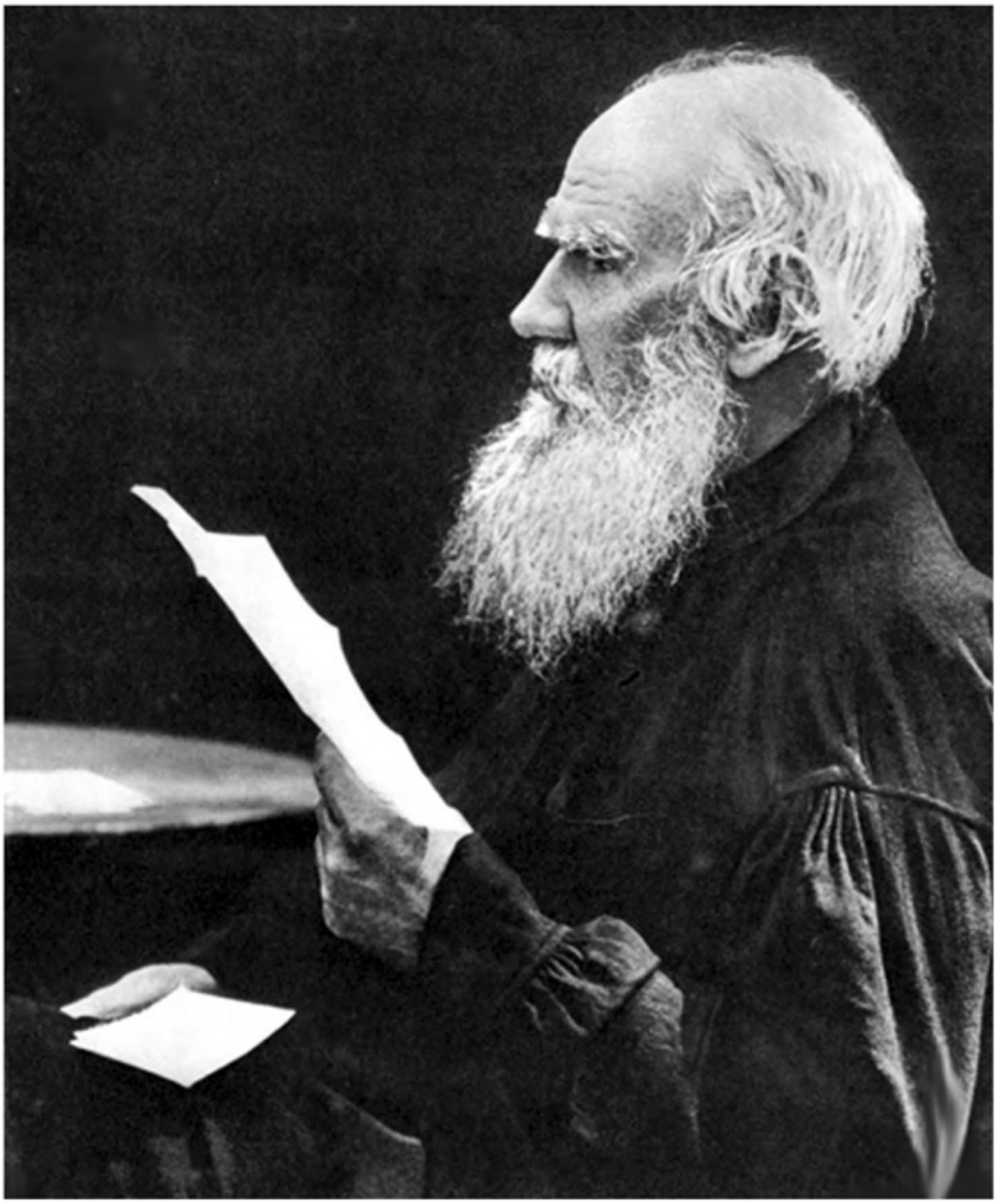
Получается, мы как бы говорим этим несчастным: «Вы погибаете в разврате, вы умираете с голоду... чахнете и убиваете друг друга... — так вы этим не огорчайтесь... Когда вы все погибнете, и еще миллионы таких, как вы (а уж сколько именно — это мы подсчитаем точно, наука у нас теперь хорошая: все «точные» науки...), так вот после этого наша наука устроит все прекрасно: «и буде рай Божий на земли»... (*Смех, ученый морщится.*)

— А с вами, — оборотился он к смеющимся, — с вами, что ж, с вами ничего не поделаешь — вы вымираете вполне по-научному — это наша наука вполне точно установит. И вы особенно не огорчайтесь. (*Смех, ученый нервно поправляет пенсне и покашливает.*)

И вот это будет нехорошо... Как для самих этих людей, так и для этих вот тут сидящих молодых энтузиастов, что будут развращаться (а то и смеяться) на таком неправильном отношении к больным и падшим.

Ученым овладевает неудержимый кашель. Студенты зажимают рты в смехе. Рисующий Толстого художник (Крамской, что ли?) остановил карандаш.

— Народ наш, мне кажется, — возвышает голос Толстой, — надо не «изучать» или «изображать», — в сторону художника, — и не «считать», а... (*у него перехватило горло*) служить ему! Голодного — накормить, голого — одеть, отчаявшегося — ободрить... И делать это не только эти три дня, и не только с этими студентами, но закрепить общение это и в последующее время... и с помощью всех богатых и живущих в излишке.



Лев Николаевич Толстой

И из всего этого выйдет то, что не останется в Москве ни одного брошенного, ни одного голодного, ни одного... за... за...

И при всеобщем смущении — суетливо полез в карман за платком.

— Ну, ты с моей группой идешь? Сергулевич! — собирается утром Толстой на перепись.

— Нет, — хмуро ответил тот. — Я пойду со своими из университета.

— Почему?

— Потому что я буду заниматься переписью, как делом. А не тем, что придумал ты: «подавать копейки».

— Так ты считаешь, что равнодушно считать умирающих — это лучше?

— Нет. Но «по-мужицки», как ты предлагал, «по-хрясьянски», именно «по-дурацки» (это твое было выражение), то есть разом — ничего сделать нельзя.

И все это почувствовали, и всем было неудобно за тебя — только никто тебе этого не мог сказать. А ты, как всегда, ничего не видишь: поешь свое!.. Наука же предлагает...

— Да ваша наука занимается, чем угодно, вплоть до того, чтоб считать умирающих людей. Только не тем, как нам жить с ними.

— Но в результате этих подсчетов наука и даст истинное знание об этом и тем подготовит изменение социальных условий.

— Какое истинное знание?! Да все ваши ученые, как проститутки, находятся на содержании у прогнившего государства и не только не могут высказывать истин, но затемняют их, если государству это выгодно. Кто же, как не они, высказывает самые последние истины, что одни должны жрать и ничего не делать, а другие только гнуть на них хребтину... — это, дескать, и есть научное разделение труда.

— Это аргумент не против науки, а против изменивших науке ученых.

— Ты рассуждаешь, как наша мать: такой же тупой, кастрированный ум. Вы в Университете изучаете половые органы амебы, чтобы жить по-барски и жрать чужой хлеб... Вы...

Старший сын неожиданно всхлипнул и отвернулся к стене.

— Что ты? — испугался Толстой. — Сережа!

— Ты... не любишь никого! И никто у нас в доме не любит друг друга... Все... только ругаются. И ты... самый злой!

Толстой схватил его голову — стал гладить.

— Ну, ладно, ладно... Прости меня!.. Ступай себе, с кем хочешь... Ладно... О, Господи!

И долго стоял один в передней, слушая, как сын выходил на улицу, хлопал дверью, шел...

— Вы здесь живете?!— увидел Толстой знакомую девушку, работницу с фабрики, проходя вместе со счетчиками мимо нар в тесных и грязных каморах...

Вокруг испуганно жались к стенам оборванцы и полуодетые женщины.

Девушка молчала, поправляя кофту на груди и стараясь не кашлять.

— Перхаеть больно! — проскрипела грязная, косматая старуха, сидя в каком-то тряпье на соседних нарах. — Перхаеть, как овца, усю ночь: спать не даеть. У, гнида!

— Зачем вы так! — сказал Толстой.

— Да! — встряла и хозяйка ночлежки, принимая пришедших за какое-то начальство. — Вот, не плотит! На работу не ходит. Семь гривен задолжала за койкю, а на работу не йдет! Больна, говорит.

— Отдам я,— тихо сказала та. — Вот отдышусь маненько, подожди... Силов совсем нету на работу иттить.

И заплакала.

— Вы ведь на фабрике работаете? — ласково продолжил свой допрос Толстой.

— Какое на фабрике? Выгнали яе с фабрики — в трахтире сидит.

— А на что ж вы кормитесь? — приступал к ней очень участливо, но настойчиво он.

Та молчала, перебирая кофту у горла и всхлипывая.

— Ну, на что вы живете? — по-другому спросил он, думая, что она не понимает вопроса.

— Да в трахтире же сидить! — зло прошамкала старуха.

— Да зачем же в трактире-то? Для чего?

— Да уж известно!

И кругом засмеялись.

— Вы помогаете в трактире? — никак не добьется Толстой внятного ответа от самой работницы.

Вокруг засмеялись пуще, особенно оборванцы. Женщины же молчали.

— Чего болтать зря! — крикнул на старуху протиснувшийся, видно, муж или сожитель хозяйки. — «Сидит в трахтире»! А ты что, — с необыкновенной злобой обратился он к работнице, — себе имени не знаешь? «В трахтире она сидит!..» Проституством она займается, как с фабрики за болезь выгнали. Так и говори! — Опять, как на собаку, ощерился он на нее. — Паскуда!

— Нам ее срамить не приходится, — мягко сказал Толстой, и губы его задрожали. — Кабы мы все по-божьи жили, и их бы не было.

— Да уж это вестимо.

— Так нам их не укорять, а жалеть надо. Разве оне виноваты?

Того, что произошло дальше, не ожидал никто.

Смех повсюду вдруг пресекся, и в наступившей тишине заскрипели нары за перегородками (видно, кто-то вставал на них там, за перегородками, не доходившими до низкого потолка), и с обеих сторон над ними показались женские головы: черные, рыжие, простоволосые и курчавые и, вытянув шеи и задержав дыхание, уставились с напряженным вниманием на счетчиков.

Повисло молчание. Улыбавшиеся стали серьезны, ругавшиеся смутились, пьяные как бы протрезвели и, напряженно дыша, уперлись в Толстого, ожидая от него следующих слов, от которых произойдет чудо и жизнь их переменится...

И глядя на них (глаза в глаза), Толстой вдруг (как бы в мгновенном сотрясении) увидел себя стоящим посреди поля смерти Иезекииля, усыпанного мертвыми костями...

От его воздетых рук поле дрогнуло, как от прикосновения Духа, и мертвые кости зашевелились!..

— Учитель! — закричали пустые черепья, протягивая к нему костлявые длани. — Сотвори чудо! И восстанут мертвые и пропащие!

И вся долина затаилась. В ожидании...

В горячечном оцепенении Тостой чувствует, что нету у него этих следующих слов! И нечего ему им сказать!

И вся долина охнула! И кости распались!..

А Толстой сидит посреди них в каморе, и ожидание, и напряжение у всех в глазах — погасло.

— И вот... я все это... должен э... записать, — смутясь до красноты, до слез, пробормотал он, однако почему-то вставая и торопясь вон...

— Пишите вот здесь, — сказал хозяин.

— Потом, потом... — говорил Толстой, сминая и несуразно комкая анкеты и суя их в карман. — Потом, потом. Я сейчас...

— Вы куда? Лев Николаич! — крикнул кто-то из счетчиков из соседней каморы. — Лев Николаич!

Но тот, ничего не отвечая, как слепой, натыкаясь на людей и нары, весь красный от стыда, устремился мимо нар, висящей ветоши, просящих глаз, протянутых рук, больных воспаленных ртов, казалось, вопиющих ему вдогонку... Пряча глаза от них — мимо, мимо! Домой, домой! Прочь!

И упасть в диван.

И лежать — недвижно, как в страшном мертвом сне страшной долины Иезекииля...

— Умереть хочу! Господи! — глухой, страшный голос из диванных, модных подушек.

И жена вздрагивает! Вздрагивает за дверью от каждого задушенного вопля.

— Господи!

Смерти прошу!

Смер-ти!

Сейчас! Немедля!

И вздрагивает! Вздрагивает с расширенными глазами, стоя за дверью, жена. Зажимает ладонью рот, чтоб не закричать от ужаса.

И поле смерти закачалось опять в жутком мареве...

И гремели ему проклятия!

И кричали: «Возмездья!» — мертвые кости...

И сотрясалась от великого трясения земля,

И молнии резали небо.

И бились черепа,

И катились, раскалываясь, в пену яростного потока.

Смерти! Смерти! Господи!

Смер-ти!

Аннотации научных статей

Вика Смирнова. Слова, слова, слова…

Исследование философско-психологического метасюжета, положенного в основу «оскароносного» фильма «Король говорит». Автор статьи анализирует этапы сложной эволюции отношений героя и власти через нюансы взаимосвязи политика и слова, фразы и смысла, свободы речи и свободы принятия решений, влияющих на судьбу отдельного человека и нации.

Власть, декламация, дикция, «Король говорит!», король-имитатор, монарх, миф, Том Хупер

Инна Кушнарева. Кровавая баня

Статья о фильме Даррена Аронофски «Черный лебедь», исполнительница главной роли в котором Натали Портман получила «Оскар», — в первую очередь о балете, о его природе, представленной во фрейдистских интерпретациях. Автор обращает внимание на гиперсексуальность как одно из предписаний современной художественной культуры, полагая, что и в «Лебедином озере» хоррор заложен в самой музыке. В статье рассматривается, каким образом высокое искусство переводится в своего рода треш, в низкий жанр, когда оно, представленное напрямую, превращается в нелепое и комическое, в маразм и нафталин.

Аронофски, балет, гиперсексуализированный мир, «кинематограф истерии», трансцендентность, трэш, хоррор, фригидность, «Черный лебедь», чужак

Нина Цыркун. I'm CEO, bitch!

Анализируя фильмическую и реальную историю создания одной из наиболее влиятельных современных социальных сетей Facebook, автор приходит к выводу, что, вопреки провозглашенным целям, ее создатель Марк Цукерберг на самом деле стирает границы приватности, заставляя пользователей по собственной воле попадать под всепроникающий тотальный контроль.

Facebook, гений, Марк Цукерберг, «новый новый журнализм», «Социальная сеть», социопатия, триллер

Елена Паисова. На дне

Статья посвящена исследованию нового типа героя в американском кино на примере картины Дэнни Бойла «127 часов», а также выявлению особенностей авторского языка и новаторских техник, используемых в экранизации литературного произведения. В статье также рассматривается тема актуальности сочетания элементов мейнстрима и артхауса, граница между которыми становится все более размытой.

«127 часов», Дэнни Бойл, героизм, единство времени и места, кино «проживания», комикс о супергерое, неизбежная случайность, псевдологика, триллер, экшн

Инна Кушнарева. Последний модернист

Статья содержит всесторонний искусствоведческий анализ творчества Жан-Люка Годара среднего и позднего периодов. Автор специально останавливается на динамике этических и политических позиций Годара-радикала, которые повлекли за собой отчуждение от него части зрителей и коллег-кинематографистов.

Антиамериканизм, Жан-Люк Годар, деконструктор, зрительское удовольствие, История, критика репрезентации, нарративность, модернизм, оппозиция, постмодернизм, принцип цитатности, Произведение

Дмитрий Десятерик. Социализм

Исследование одной из магистральных тем творчества Годара — противостояние личности, идеи, наконец, кино и системы, закона, порядка, общества, санкционирующего этот закон и порядок. Статья анализирует эволюцию эстетических приемов экранного воплощения идеологии режиссера-радикала, останавливаясь на таких аспектах, как работа с камерой; топография, нарушение целостности кадра, монтажной фразы, звука; выбор парадоксальных ракурсов съемки.

Автор, визуальный метатекст, Жан-Люк Годар, деконструкция жанра и сюжета, маоистский период, политические фильмы, Посторонний, разрывы смысла, сопротивления реальности, ход камеры, утопия, ультралевый период

Евгений Сливкин. Побег в космос

Статья живущего в США культуролога и слависта рассматривает на разные аспекты символических и реальных характеристик советской и российской жизни и культуры, разведенной на полюса осью «центр — периферия». В этом контексте на примере фильмов «Бумажный солдат» и «Космос как предчувствие» автор исследует киновоплощение метафорических смыслов таких понятий, как космос, ГУЛАГ и зона, свобода, человеческое достоинство.

ГУЛАГ, биокосмисты, «Бумажный солдат», Илья Кабаков, космический миф, «Космос как предчувствие», Виктор Пелевин, периферия, центр

Евгений Гусятинский. Воспоминания и рассказ

В статье анализируются новейшие тенденции мирового авторского кино, представленные в дебютах и вторых фильмах — селекции ежегодного фестиваля в Роттердаме. Специалист в области арткино и особенностей программирования главных киносмотров мира, Евгений Гусятинский рассматривает динамику превращения некоторых перспективных эстетических трендов в поощряемые фестивалями штампы, среди которых этнофактуры, примитив, «сырая реальность», пренебрежение к нарративу.

Coming of age stories, Роттердам-2011, дебюты, искусство открытого монтажа, квазиарт, шарж, «экзотическая фактура»

S U M M A R Y

Why I don't watch TV
Round table talk moderated by Daniil Dondurei

Vika Smirnova
Words, words, words...
Review of Tom Hooper's THE KING'S SPEECH (USA-Gr Britain-Australia)
Analysis of philosophical and psychological meta-subject matter as the base of the Oscar-winner's THE KING'S SPEECH. The author specially dwells on the stages of intrinsic evolution of relationship between the protagonist and power through the nuances of interrelation of the politician and the word, a phrase and sense, speech freedom and freedom of decision influencing the fate both of a single person and nation in whole.
Power, declamation, elocution, «The King's Speech», copycat king, monarch, myth, Tom Hooper

Inna Kushnaryova
Bloodbath
Review of Darren Aronofsky's BLACK SWAN (USA)
Hypersexuality as one of the injunctions of contemporary artistic culture and horror as stuffed in music of THE SWAN LAKE ballet are considered exemplified by Darren Aronofsky's BLACK SWAN. The mechanism of transition of directly manifested high art into trash, a lower genre and idiocy is also traced.
Aronofsky, ballet, hypersexualized world, «hysteria cinema», transcendence, trash, horror, frigidity, «Black Swan», outsider

Nina Tsyrkun
I'M CEO, BITCH!
Review of David Fincher's THE SOCIAL NETWORK (USA)
When analyzing filmic and real history of creating Facebook, one of the most widespread and mushrooming social networks of today, the author states, that — against the purposes declared, the host Mark Zuckerberg actually erases the boundaries of privacy making the users voluntarily face pervasive total control.
Facebook, genius, Mark Zuckerberg, «new new journalism», «The Social Network», sociopathy, thriller

Elena Paisova
The lower depth
Review of Danny Boyle's 127 HOURS (USA-Gr Britain)
Investigation of a fresh character type in American cinema through the Danny Boyle's 127 HOURS. Peculiarities of the author's narration and his innovative techniques of screen adaptation are also treated. Actuality of rapid fuzzy fusion of elements of mainstream and art-house is specified.
«127 hours», Danny Boyle, heroism, time and space unity, cinema of «living through», superhero comics, inescapable eventuality, pseudologic, action

Denis Dragunsky
Revolution of women

Vladimir Mirzoyev
«Swamp and oil are our major metaphors»

Inna Kushnaryova
The last modernist
Comprehensive analysis of Jean-Luc Godard's creation of the middle and late periods. The author specially dwells on dynamics of ethical and political in Godard's radical outlook, which estranged a considerable part of spectators and colleagues from him.
Antiamericanism, Jean-Luc Godard, deconstructor, viewer's pleasure, History, representation criticism, narrativity, modernism, opposition, postmodernism, citation principle, Oeuvre

Dmitry Desyaterik
Socialism
Investigation of the cardinal theme in Godard's creation, that is confrontation of personality, idea and ultimately cinema and the system, law, order, society, authorizing this order and law. Evolution of aesthetical methods of screen implementation characteristic of the radical filmmaker is considered as seen through the camera-work, topography, infraction of frame composition, sequence or sound and paradoxical angles of shooting.
Author, visual metatext, Jean-Luc Godard, genre and plot deconstruction, Maoist period, political films, Stranger, sense ruptures, reality resistances, camera movement, utopia, ultraleft period

Evgeny Slivkin
Escape to space
Different aspects of symbolic and real characteristics of Soviet and Russian life and culture, diametrically divided by the axis «centre- periphery». In this context through the films A PAPER SOLDIER and DREAMING OF SPACE filmic representation of metaphorical senses of such notions as outer space, GULAG, zone, freedom and human dignity is treated.
GULAG, biocosmists, «Paper Soldier», Ilya Kabakov, cosmic myth, «Dreaming of Space», Viktor Pelevin, periphery, centre

Evgeny Gusyatinsky
Remembrances and story
Rotterdam-2011
Analysis of the newest trends of the world cinema d'auteur in debuts and second films selected by the Rotterdam annual. Dynamics of transition of some promising aesthetical trends into stereotyped specimen encouraged by film festivals that is ethnics, primitive, raw reality, neglect of narration are considered.
Coming of age stories, Rotterdam-2011, debuts, art of open editing, quasiart, caricature, «exotic texture»

Tom Hooper — Colin Firth:
«To become a king is a nightmare incarnated»
Conversed by Michael Leader

Joel Cohen, Ethan Cohen:
«We've got nothing in common with John Ford»
Conversed by Cole Haddon

Pulat Akhmatov
Jugi
A script

Andrey Shcherbinin
Guppy
A script

Leonid Vodolazov
King Lear from Yasnaya Polyana
Film-novel. Film one

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный Совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель Совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, *А.Шатских, д.иск., М.Швыдкой, д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы: Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Редакторы сайта www.kinoart.ru Анастасия Дементьева, Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректор Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 10.03.11. Подл. к печати 23.03.11
Формат бумаги 70 x 100⅛. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 12307. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2011

20:30
понедельник-
четверг

Зайцев+1

комедийный сериал

с 11 апреля

www.tnt-online.ru

Лицензия «ЗАО Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Росохранкультуры. Реклама

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Ж.ВАСИЛЬЕВОЙ, А.ДОЛИНА, Т.ДОНДУРЕЙ, М.ДРОЗДОВОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, В.СМИРНОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, И.СУКМАНОВА, Н.ЦЫРКУН, О.ШАКИНОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Берлин-2011
«В СУББОТУ» Александра Миндадзе
«МИШЕНЬ» Александра Зельдовича

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«КРИК К НЕБУ» Виктории Махоуни
«ПИНА» Вима Вендерса
«ПРИЗ» Паулы Маркович
«ПЕЩЕРА ЗАБЫТЫХ СНОВ» Вернера Херцога
«СКАЗКИ НА НОЧЬ» Мишеля Осело
«ТАИНСТВЕННЫЙ МИР» Родриго Морено
«ТУРИНСКАЯ ЛОШАДЬ» Белы Тарра

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

БЕРГМАН в контексте Берлинале

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Фрик-культура и «Шоу уродов» Дрю Белла
Роман Гутек. Польский опыт организации артхаусного фестиваля

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Когда наступает сейчас. Современные художники и кураторы об искусстве фотографии

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Андрей Щербинин. РЕВОЛЬВЕР
Даниил Дресвянников. ПЕРЕПРАВА